

AGENTES CRÍTICOS

Prácticas colectivas y arte público

Juan Carrete

Carlos Vidania

Lurdes Fernández

Nieves Correa

Jordi Claramonte

David Rodríguez

Selina Blasco

Lila Insúa

Francisca Blanco

Iván López Munuera

Rafael Sánchez-Mateos Paniagua

G L O R I A G. D U R Á N



AGENTES CRÍTICOS

Prácticas colectivas y arte público

GLORIA G. DURÁN

Iván López Munuera

Jordi Claramonte

Juan Carrete

Lila Insúa

Carlos Vidania

Lurdes Fernández

David Rodríguez

Selina Blasco

Francisca Blanco

Rafael Sánchez-Mateos Paniagua

Nieves Correa

EIDOS

ÍNDICE



AGENTES CRÍTICOS
Prácticas colectivas y arte público

Derechos del texto: Gloria G. Durán, 2017
Derechos de la edición: Eidos, 2017

Corrección: Olga Sobrido
Impresión: Elecé
Diseño: Eidos.

ISBN: 978-84-944522-6-0
Depósito Legal: M-42492-2016
Imagen de cubierta: *Tänze für Käthe Kollwitz*, Dore Hoyer, 1946.

Obra publicada en el marco del proyecto «Madrid Cosmópolis: prácticas emergentes y procesos metropolitanos», MINECO CSO2012-33949.

Impreso en España · Printed in Spain

AGRADECIMIENTOS	5
DECLARACIÓN ARREBATADA	7
INTRODUCCIÓN	11
JUAN CARRETE	17
La ilustración por llegar	18
CARLOS VIDANIA	31
Cambiar los modos de vida	32
LURDES FERNÁNDEZ	57
De La Tahona a Off Limits	58
NIEVES CORREA	73
Salirse un poco del tiesto	74
JORDI CLARAMONTE	93
Vivir la «república de los fines»	94
DAVID RODRÍGUEZ «TINA PATERSON»	117
Producir desde el arte	118
SELINA BLASCO	135
Aprendiendo a la vez	136
LILA INSÚA LINTRIDIS	153
Una escena en círculos concéntricos	154
FRANCISCA BLANCO OLMEDO	167
Espacios de posibilidad institucional	168
IVÁN LÓPEZ MUNUERA	191
El ranchito en matadero	193
RAFAEL SÁNCHEZ-MATEOS PANIAGUA	205
Un arte austero, una vida exuberante	206
EPÍLOGO	239

AGRADECIMIENTOS

Este proyecto no hubiera sido posible sin la comprensión y sabiduría en el vivir y en el pensar de Francisco Cruces Villalobos, director del proyecto donde este trabajo se inserta. Para fascinación de muchos este libro surge de una beca académica, aunque, como verá el lector, nada tiene que ver con los modos de hacer académicos. Se me ha permitido trabajar como yo he querido gracias a Francisco, quien siendo más poeta que académico comprendió desde el principio que alguien como yo, una doctora en Bellas Artes que recalca en un grupo de científicos sociales como son los antropólogos urbanos, difícilmente podría adoptar sus retóricas y modos de articular el lenguaje.

En el grupo *Cultura urbana* de la UNED surgió un proyecto de investigación, que se llamó primero «Practicemad: prácticas culturales emergentes en el nuevo Madrid» (CSO2009-10780) y luego «Madrid Cosmópolis: prácticas emergentes y procesos metropolitanos» (CSO2012-33949). En él unos cuantos investigadores hemos tratado de dilucidar cómo se puede contar este nuevo Madrid que habitamos, un contar que ha abierto muchas ventanas etnográficas. Entre ellas está la del arte público de nuevo género de la ciudad de Madrid. Junto con mis compañeros Sara Sama, Montse Cañedo, Fernando Monge, Fernando González Requena, Jorge Moreno, Romina Colombo, Amparo Lasén, Héctor Fouce, Luis Reygadas, Karina Boggio y el mismo Paco Cruces hemos intentado articular un *collage* de puntos de vista diversos para obtener una imagen lo más amplia posible; imagen que, precisamente por su cualidad caleidoscópica, difícilmente será coherente, completa y cerrada. Espero que la leve y cacofónica aportación que sigue sirva para estos

mis compañeros, a los que además agradezco su paciencia y comprensión, pero también para quien busque una aproximación de una escena de un arte *otro*.

Agradezco además a todos los que han tenido la paciencia, la generosidad y las ganas de compartir conmigo un momento de sus vidas para hablar, otro momento para leer lo hablado, corregir, ir y venir. Y también, por supuesto, a mi madre.

DECLARACIÓN ARREBATADA

La suspensión de las respuestas absolutas y excluyentes, la convicción de que la conversación es una fiesta de gracia y buen humor sin desesperanza ni angustia: es esta una idea que apunté en una esquina del boceto que da origen al libro que aquí comienza. Resume lo que, de hecho, este texto quiere ser: una fiesta sin desesperanza ni angustia, una suspensión total de cualquier respuesta absoluta.

Cuando en el adusto siglo XIX se habló del arte de la conversación, se dijo que era este un arte vacío, demasiado fluido, juguetón e inconstante. Se apuntó además en el gran siglo de la exacerbada masculinidad que conversar era algo femenino en demasía, asegurando que aquellos que la practicasen podrían ablandarse, o más bien que se ablandarían sin remisión.

La Revolución francesa nos lanzó a un mundo que quedó adherido a nuestros cerebros como si no hubiera otro modo posible de estar en él. Ese mundo, que llevamos ya décadas queriendo desmenuzar, sigue aquí. Habla desde la autenticidad, lo normativo, lo productivo, lo que tiene un objetivo claro, lo que puede preverse, lo supuestamente verdadero. Al conversar, sin embargo, la linealidad se pierde, la previsión se revienta, la certeza se desenfoca y se hace borrosa. La mundanidad, lo liviano, la tontería, lo que zigzaguea y el despiste surgen y juegan con los sentidos.

Aún hoy sentimos esta batalla. La obligada elocuencia, los dotes del gran orador, la confrontación política, el debate; todos estos actos potencian palabras que se creen certeras e incuestionables. En la política, tal como la concebimos actualmente, el arte de la conversación es erradicado hasta su desaparición; en las entrevistas cerradas,

centradas, delimitadas y concisas, estas cualidades también se diluyen: se habla, pero no se conversa.

Todas las palabras que componen este libro han sido palabras generosas y valientes. A todos los invitados a mi salón les pedí que me contaran su vida. En abierto y sin trabas, sin fines concretos y mucho menos cerrados. Que contaran lo que de colectivo hay en sus vidas, y que ese colectivo se relacionase con el paisaje cultural de Madrid, y ese narrarse fuera completamente libre. Luego, en las transcripciones, nos hemos encontrado con el problema de esa traslación de lo oral a lo escrito, pues lo oral es inesperado, laberíntico y desdibujado. Aquí he querido rescatar este arte de la conversación que a veces, cuando uno lo escribe, complica los sentidos. No he pretendido que mis interlocutores hablaran de un modo productivo, ni he trabajado con un fin concreto, como tampoco busqué verdades absolutas ni juicios universales.

Quizás siga la larga tradición nostálgica de la pérdida. Quizás, al no poder tener mi salón, me invente uno móvil y nómada. En contra de un modo napoleónico, agresivo, confrontacional, individualista y egoísta, he querido, preguntando, saber qué de colectivo hay en la vida de cada uno de mis invitados.

Como se podría sospechar es un libro feminista. Un libro que quiere eso que tanto espantó a Rousseau: que los hombres se feminicen, se ablanden, se pierdan. Que la conversación fluya y se cuenten historias parciales. Que lo que importe no sea lo útil, y que lo primero sea lo que menos esperamos. Quizá el salón no sea más que un lugar de perpetua incompreensión, donde es imposible llevar ese sentimiento de que la verdad está de nuestra parte porque la verdad suele siempre, o casi siempre, quedar oculta.

Como nos cuenta Lucía Re en *The Salon and Literary*

Modernism: Proust, Wilde, Stein (2005), en el siglo XIX los Vigny, los Victor Hugo, Leopardi y Chateaubriand conciben lo mundano y lo cortés como artificial, y por tanto incapaz de albergar la supuesta verdad que supuestamente los hombres naturalmente poseen. La verdad, creo yo, puede llegar de muchos modos, en caso de existir claro está; pero jamás, como creyeron ellos y tantos otros después, tras una reflexión solitaria.

Los tiempos y la falta de actualidad de lo mucho que contiene este libro, palabras dichas hace ya tres, cuatro años, quizá dos, no me preocupa. Todas las conversaciones, las narraciones, las charlas y las palabras lanzadas están fechadas, ocuparon el espacio sonoro en tal o cual fecha. Cada momento implica acontecimientos que enmarcaban, a veces, tales palabras. Es sencillo consultar en Internet y, marcando la fecha, dilucidar qué era exactamente lo que sucedía, hacer una lista de datos y contextualizar las historias. Muchas de ellas, la mayoría, tuvieron lugar incluso antes de arrancar los municipalismos, y mucho mucho antes de la entrada de Ahora Madrid en el Ayuntamiento. Algunos creen que todo ha cambiado tras este histórico momento. Podría ser, mas yo creo que nada es todo y todo siempre está por venir. No es mi intención ni mucho menos estar en la más rabiosa actualidad. Solo quiero recuperar un modo tranquilo de contar, recuperar historias que uno recuerda al hilo de otras, generar correspondencias, muy a la Baudelaire, o arrancar derivas, a la situacionista. Hacer de una historia individual una trama que se entrelaza con otras historias para darnos una idea, entre literaria e histórica, de dónde estamos y de cómo hemos podido llegar hasta aquí.

Lo que más me ha interesado es el modo de contar, la delicadeza de la lectura que cada uno de mis invitados ha hecho de sí mismo, la extrañeza al leer las mismas palabras

que uno ha dicho; la edición compartida, y el respeto a su oralidad. No me importa que sea extraño, casi todos comentaron esa «extrañeza» de reconocerse sin hacerlo del todo, y ninguno fue lo suficientemente estricto como para desechar sus palabras. Es cierto que he recibido invitados que no han querido aparecer en este libro, pero nunca sabe una si es por falta de tiempo, por vergüenza o por no entender lo que no puede ser totalmente explicado.

La conversación, como ya la describieran los únicos escritores decimonónicos que prestaran atención a *La mujer del siglo XIX*, Jules y Edmond de Goncourt, debe estar preñada de conocimiento pero nunca resultar frívola, debe ser alegre sin tumulto, educada sin afectación, flirteadora sin vulgaridad y también teatralizada, focalizada y decorada por una memoria del momento. La conversación se desliza, asciende y desciende, da vueltas, y regresa. Así debería ser la conversación, sobre todo hoy que vivimos un tiempo en el que nos ha tocado reinventar un mundo entre todos —otra vez—, como ya sucedió en el XVIII. Un invento que nos conduce a una sola posibilidad: aprender a perdersnos, a inventar lenguajes, a cometer errores. Y perdersnos, inventar, errar juntos.

INTRODUCCIÓN

En principio renuncié a mi papel de entrevistadora. Quizás guié la conversación, quizás resulté muy reiterativa en determinados puntos, pero como metodología mi lema fue la mínima intervención, practicar el talento de la escucha. Claro que la edición y selección en parte ha sido decisión de los mismos narradores de sus mismas vidas. Podríamos decir que cada conversación es un juego a seis manos y a una voz: la voz y las dos manos del que se cuenta, las manos mías en una selección, las del editor en la revisión del texto, y en ocasiones otras dos manos más, las de Rafael Esteban, quien me ha ayudado con unas tantas conversaciones. Cada voz, como en la novela, tiene su propio peso específico, su propia narratividad, y su propia perspectiva. Y solo al escucharlas todas se hace una idea de un conjunto polifónico que aun así solo podrá atisbar y nunca comprender enteramente.

El principio dialógico de este libro se contrapondría a cualquier principio monológico. Creo que la crítica de arte e incluso la teoría ha pecado de cierta soberbia, una soberbia muy monológica: lo que ve el autor es lo que hay que ver, lo que opina es lo correcto y cómo nos sirven la historia es la que hay que recordar. El monologismo genera una perspectiva íntegra que integra toda la significación, los valores, los deseos, y que cierra muchos de los sentidos, además de cercenar los sin sentidos. Cualquier cosa que se salga de esta perspectiva unifocal se concibe como superflua, como tonta, como poca digna de ocupar un lugar. Casi todo lo que queda fuera se hace irrelevante y se borra.

Tal y como lo argumenta Bajtin, el hablar de todos los días con el lenguaje de uso cotidiano es un trabajo dialógico

porque se resiste a una expresión sin ambigüedades, porque jamás producirá un todo unívoco y certero. Como hay muchos puntos de vista de un número inconmensurable de voces el mundo es irreducible e inenarrable. Aquí solo nos acercamos brevemente a esa inenarrabilidad.

Y de lo que me contaron...

La característica más destacable de esta entrada del siglo XXI en esta nuestra ciudad, Madrid, es que arrancaron los grandes contenedores de cultura. Desde unos ochenta de movida y movimiento, pasando por unos noventa de insu-misión, ocupación, alternatividad y *grunge* a unos dos mil más tecno, más sosegados en los que comienzan a sentarse a dialogar artistas, gestores culturales independientes, *performers*, activistas, artivistas, intelectuales expertos en la ilustración, tecnólogos, *hackers* y punks reciclados. Los dos miles vieron cómo España se poblaba de grandes contenedores culturales, un país que había hecho caso omiso de los avances que el arte contemporáneo había desarrollado en el largo siglo XX de pronto, y sin previo aviso, parece interesarse sobremanera. Eso resulto muy interesante porque fenómenos que llevaban décadas sucediendo en las calles habrían de amoldarse a nuevos formatos institucionales. De repente este Madrid de autogestión y trinchera se quiso dócil. Obviamente no fue tan simple la historia y la complejidad enriqueció más la escena.

Cuando arrancó el nuevo siglo el Centro Cultural Conde Duque ya andaba convirtiéndose en nuevo centro para la cultura contemporánea. Se transformará en el semillero que verá surgir el Medialab Madrid, que luego se haría Prado, y las primeras conversaciones para la génesis de Intermediae

Matadero y del propio Matadero como proyecto de conjunto. Todos ellos compondrán la flota del Ayuntamiento de Madrid, los lugares donde orbitar para seguir la escena o parte de la misma. Los espacios ministeriales, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), seguirá trabajando en una línea más de museo que de centro, asunto este que le llevará más de una crítica. Los demás se irán esforzando en transformarse en baluartes de la ciudad marca que Madrid también quiere ser. Esa ciudad que conserva una de las mejores pinacotecas del mundo que completa uno de los vértices del triángulo dorado: el Museo del Prado, el Museo Thyssen Bornemisza y el ya citado MNCARS. Madrid comienza el nuevo siglo con un pie de su estrategia de marketing globalizado: quiere ser olímpica y salir en la foto, y a un tiempo apuesta por el trabajo de las bases y genera centros que son meros receptáculos de, o para, lo posible. Y lo posible, durante la década y media que llevamos andada, ha sido tan solo a veces.

Resulta de hecho enternecedor comprobar que estas dos derivas de generar ciudad completamente contrapuestas han tenido que encontrarse, al correr de los años, cuando Madrid fue realmente global tras el 15M. La gente, el común del ciudadano, las personas corrientes tomaron por fin las calles y reclamaron su derecho a generar su propia ciudad, la que ellos querían. Esta explosión se fue cocinando a fuego lento, y pese a ser verdad, como dice Carlos Vidania, el 15M llegó por encima de los artistas, por encima de los activistas y por encima de las viejas glorias de la lucha, aunque es verdad que sin ellos, sin todos ellos, no habiéramos llegado hasta aquí. Pero entonces Madrid apareció en la pantalla, y muchos miran ahora nuestra ciudad como una de las probetas mundiales de ciudadanía, agenciamiento, autogestión, procomún, comunidad. Como un lugar donde aprender a

organizarse para asumir la génesis de ciudades desde las bases.

Este es un libro atravesado por el 15M, aunque de un modo sutil. Hay un punto de inflexión pero ligero. Lo que sí figura claramente entre líneas es el contexto, el modo en el que todos los que componen este libro se relacionan con sus propias vidas, el modo en el que defienden un ideario que ya estaba allí es el mismo, antes y después. Lo que ha variado es la recepción, la escucha, la atención prestada a esos modos de hacer. La defensa de una universidad hecha por los estudiantes de Lila Insúa y Selina Blasco ya estaba allí; las intervenciones artísticas articuladas social y políticamente con alguna causa en marcha de la fiambarrera obrera, de Jordi Claromonte y de Tina Paterson, ya estaban allí; las performances en lugares alternativos, la autogestión cultural de Nieves Correa, ya estaba allí; el activismo irreductible de Carlos Vidania, también estaba allí; al igual que los experimentos con la vida y el arte o el arte hecho cita de Lurdes Fernández; o el feminismo hacia unos cambios de gobernanza de María María Acha-Kutscher; o aquellos que posibilitan que sucedan cosas, los que están detrás moviendo hilos, ya estaban allí, Iván López Munuera, Francisca Blanco estaba, y Rafael Sánchez-Mateos Paniagua, estaba antes, estuvo durante y sigue allí, desde la lucha, desde el arte austero para una vida que nos ha tocado también austera.

Me han hablado de muchas cosas: de la educación sentimental, de la contracultura, de Vainica Doble, del mundo que sale de la casa de uno, de las experiencias que le hacen a uno feliz. También del devenir de la propia biografía de las supuestas casualidades la casualidad de estar donde suceden las cosas, cuál es la cultura burguesa, y cuál la *underground*, cuándo podía uno salir del armario, paisajes diversos y contradictorios.

De todos me quedo con el arranque de Juan Carrete, con esa ilustración que nunca llegó a España, con una querencia, ser librepensador, ese que piensa libremente, por sí mismo, que es soberano. Me quedo con una búsqueda, la de otras palabras ante el desgaste del lenguaje. Con esa necesidad, de inventar nuevos términos, de jugar, de perdersnos un poquito. Lo dijo Juan Carrete, me lo dijo Jesús, lo reiteró Rafael Sánchez-Mateos Paniagua: hemos de perdersnos un poquito.

JUAN CARRETE

Enero de 2014

Hacía frío y le hice esperar. Juan Carrete es de mediana estatura, tiene el pelo gris y es amable y tranquilo. Fue de los pocos que en este país se atrevieron a estudiar el siglo XVIII durante los tiempos de la dictadura, un siglo aún era considerado pernicioso. Introdujo el gusto por lo francés y lo *pompier*; el rococó y los colores; el cortejo, los petimetres, las petimetras, los trajes ligeros y los currutacos. Era un siglo que se estudiaba poco, pero Juan se adentró y se abrió a otras épocas, a Goya, en grabado y en ilustración. Como ya adelanté, comenzamos con él porque algo me lleva a pensar que estamos viviendo una suerte de nueva ilustración.

Nos citamos en el Ateneo de Madrid. Esta institución abrió sus puertas en 1820 y se autodeclara cuna del saber y centro de la modernidad. Aún hoy conserva el espíritu de la conversación y de la génesis del conocimiento a base de vida cotidiana, de encuentros y de debates. Es un lugar que surgió gracias a la aportación de unos socios que decidieron crear un lugar en el que poder poner el cerebro a andar. Hoy es un espacio peculiar, con un enorme salón abierto a quien quiera usarlo que preserva la magia de los debates y la parquedad de las aportaciones. Hoy está bastante degradado y parece más bien un lugar autogestionado; lo que, al cabo, no deja de ser. Muebles desvencijados y mesas enormes, solera y elegante desaprovechamiento. Me gusta que me haya citado aquí, en el Ateneo de Madrid. No creo que sea casual. Juan Carrete tiene setenta años, lleva mucho tiempo en esto de «la cultura», ha dirigido el Medialab-Prado e Intermedia entre 2006 y 2012; el Centro Cultural Conde Duque del 2000 al 2006, y la Calcografía Nacional desde 1985 al 2000. Pese a

su apabullante currículum es muy humilde, sosegado, tiene tiempo, habla despacio, piensa las cosas y le gusta divagar. Es un humanista y un librepensador. Quiero dejar constancia aquí de mi agradecimiento a su generosidad y sabiduría compartida. Ojala tuviéramos en este país muchos más Carretes.

LA ILUSTRACIÓN POR LLEGAR

Juan Carrete

Una doble vida: de la Calcografía al Ayuntamiento

Algunos me dicen que tengo una doble vida. Hasta el año 2000 en mi vida profesional he sido muy académico. He sido profesor tutor de la UNED de Historia del Arte, desde 1980 hasta hoy, y también secretario de la *Revista Goya*. Además he hecho una tesis doctoral —en los setenta, en la Universidad Complutense de Madrid con el profesor Antonio Bonet Correa—, en la cual profundizaba en un tema que pudiera parecer muy tradicional, la historia del arte gráfico, pero que a la vez tenía un componente de gran atracción, que reside en su capacidad de difusión, en no ser un arte basado en la producción de obra única. En aquella época no era un tema que interesara demasiado.

Nunca he sido funcionario, pero siempre he trabajado para el sector público. Desde los tiempos en que trabajaba en la Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando —recuerdo con gratitud a los

académicos Enrique Lafuente Ferrari, Luis Blanco-Soler, Federico Sopena, Ramón González de Amezúa, Álvaro Delgado, etc.— donde, rodeado de un equipo magnífico, se creó el Gabinete de Estudios —Javier Blas, Clemente Barrena, José Manuel Matilla, José Miguel Medrano, Adela Morán, Jesusa Vega, José Luis Villar, Elvira Villena, etc.—, y se desarrolló la labor que nos propusimos. La Calcografía Nacional es una institución del Estado, creada en 1789, exactamente el año de la Revolución francesa, pero en aquel entonces sin presupuesto. Había que empezar el uno de enero con cero pesetas. Había que pagar la luz, los sueldos, la actividad, etc., había que pagarlo todo. Se hizo entrando en contacto con entidades públicas y privadas que aportaban un dinero a cambio del trabajo que hacía la Calcografía: exposiciones, publicaciones, etc. Se conseguía sacar dinero para pagar los sueldos de un equipo de trabajo, pero siempre se basaba la actividad en temas muy académicos: la catalogación de sus fondos —que comprenden desde el siglo XVI al XXI—, la creación del Gabinete Francisco de Goya, en donde se exponen permanentemente los cobres que grabó Goya, o la instalación de la biblioteca del profesor Lafuente Ferrari. La Calcografía Nacional se caracteriza, básicamente, por conservar la obra grabada de Goya. Cuando fue el bicentenario, 1989, no se celebró. Creo que muchas celebraciones de los cumpleaños y los centenarios institucionales no son serias. Son exclusivamente mediáticas. Son para hacer publicidad.

Recuerdo que noté algo nuevo cuando aparecieron los ordenadores. En la década de los ochenta conocí a gente que estaba en contacto con los Macintosh en Nueva York, así que se introdujeron los ordenadores en la Calcografía Nacional, creando un taller de diseño gráfico que llevaba Adela Morán. Los primeros ordenadores ni tan siquiera tenían disco duro, eran *floppies*. Se crearon en la Calcografía varias

escuelas taller, siguiendo la máxima de enseñar haciendo. Además del taller de diseño, se crearon otros de montaje de exposiciones, de vaciados. La idea que subyacía en todos estos talleres era que hay que aprender haciendo cosas, por medio del trabajo real. Allí todo se aprendía haciendo cosas. En el taller de montaje de exposiciones se hacía un montaje real, la teoría venía después. Si había que hacer un diseño, se hacía un libro de verdad.

Me contagié de las posibilidades y la magia del ordenador. Era algo mágico. Aún mi tesina la hice con papel calco. Pensé que los ordenadores iban a cambiar muchas cosas. Incluso el arte. El último arte fueron las vanguardias, todo lo que vino después eran epígonos. El cambio, pensaba, llegaría cuando los ordenadores entraran de lleno en nuestras vidas. Por ese tiempo se creó en la Calcografía, con Manuel Franquelo, el Taller la Estampa Digital I+, en el año 1998. Era un proyecto de investigación en la Calcografía: se llegó a un acuerdo con un fabricante de *plotters* y se consiguió montar el taller.

Fue en el año 2000 cuando me llamaron del Ayuntamiento del Madrid para dirigir el Centro Cultural Conde Duque, llevaba unos quince años en la Calcografía Nacional. El 2000 fue un año bisagra para mí: dejé la Calcografía y pasé al Ayuntamiento. Nunca me impusieron nada —Álvarez del Manzano, Mercedes de la Merced, Martínez Vidal, etc.—, y es algo que digo siempre. Quizá algunas de las actividades que se hacían no gustaban demasiado, pero las llevábamos a cabo igualmente.

En el mismo año, en el 2000, en Conde Duque se creó un taller que llamamos Taller de Arte Digital, que acabó convirtiéndose en el Medialab-Madrid. Por aquel tiempo, en este prehistórico Medialab, colaboraron José Luis Brea, Pepe Isla, Rafael Peñalver, entre otros. En el año 2001, por

primera vez, el Ayuntamiento de Madrid, desde Conde Duque, fue a ARCO con arte digital. Y hay que destacar que todo lo concerniente a lo digital ha ido cambiando a gran velocidad.

Modernos vs. tradicionalistas

He tenido el privilegio de estar a caballo entre dos mundos muy distintos, incluso, opuestos: uno muy tradicional, en el que muchas veces estoy en desacuerdo con mis colegas, que tienden a rechazar completamente lo digital, y otro habitado por tecnólogos, para los cuales, en muchos casos, solamente existe la cacharrería.

Son dos mundos muy distintos. Lo digital lleva consigo tratar con otro tipo de gente, con otras mentalidades. Se amplía, se abre el mundo, se multiplican las formas de pensar. Aunque hoy, sobre todo, hay un problema. Antes, no hace tanto tiempo, los individuos nos movíamos por modelos. ¿Tu te mueves por modelos? Tradicionalmente existían modelos: el padre, el vecino, el médico de la familia, el primero de la clase, el autor del último libro leído, etc. Había modelos de conducta, de conducta y de futuro. Antes el modelo podía consistir en llegar a ser médico, maestro. Había un modelo. ¿Siguen existiendo hoy en día? Diría que no, que estamos en eso que se ha dado en llamar la «sociedad líquida», pero la cuestión está ahí.

Cuando me pregunto a mí mismo qué quiero ser, me contesto: quiero llegar a ser librepensador, quiero ser un pensador *libre*. Es un término poco utilizado, que incluso para algunos tiene un matiz negativo, anticlerical, antiorden, anarquista en un sentido negativo. Pero hoy en día es difícil ser librepensador.

Unamuno, Goya, Camus

En mi formación han influido tres modelos, tres individuos a los que admiro: Miguel de Unamuno, del que poco se habla y menos se lee, un gran librepensador; después, Francisco de Goya, como creador, creador independiente, creador que si bien en un principio se vio obligado a representar un papel social, después se dio cuenta que todo lo impuesto no valía para nada, y lo rechazó: ese es el verdadero Goya; y el tercer modelo, Albert Camus, del que admiro su independencia. En mi época de joven había que ser comunista, y yo nunca me afilié a ningún partido. El comunismo, teóricamente, puede ser maravilloso, pero en la práctica es una maldad. Cuando Camus se opone a Sartre, cuando se opone a todos los que estaban haciendo la vista gorda a lo que estaba ocurriendo en Hungría, o en los gulags, se convierte en uno de los pocos intelectuales que fue, ante todo, un humanista. En aquella época si querías ser intelectual tenías que ser comunista, y él no quiso perder su libertad.

Ahora, creo, todo ha cambiado. Ahora pensamos que no nos imponen modelos, pero por supuesto que nos los imponen, más que nunca. La publicidad modela el pensamiento de la gente, y esta manipulación, ¿nos hace a todos iguales? ¿Te atreves a decir que no todos somos iguales?

Un pueblo manchego

Desde el siglo XIX Madrid está dominada por una clase social formada por profesionales, comerciantes, funcionarios y rentistas, la alta burguesía, que quiere imitar a la trasnochada nobleza, que son los que imponen sus criterios en connivencia con las grandes empresas y multinacionales.

Este poblachón manchego es en general poco culto y muy paleta. Durante el XIX y hasta hoy la alta burguesía despostrica de lo urbano, donde, dicen, se han perdido los valores; por contra, enaltece lo rural, donde se supone que se han mantenido los «valores». Todo esto se estudia de un modo brillante en el libro de Fernando Castillo *Madrid capital aborrecida* (2010).

Pero ¿cómo amueblan sus casas los madrileños? No conozco ningún estudio sobre este tema, pero me imagino que va desde las imitaciones de muebles del siglo XVIII y XIX hasta los diseños de la multinacional sueca. La alta burguesía creo que prefiere los muebles que imitan al siglo XIX. ¿Qué pintura adorna sus salas y salones? Un historicismo trasnochado, falto de originalidad: la pintura que puedan vender en el espacio de arte de El Corte Inglés y de alguna que otra tienda de muebles. Ahora la pantalla de plasma ha sustituido a la pintura, y esto lleva implícito toda una forma de vida.

No sé si algún sociólogo ha estudiado los folletos turísticos oficiales sobre Madrid. Están cargados de ideología turística, un mundo feliz, y es así desde que se creó en 1929 el Patronato Nacional de Turismo, pasando por la dictadura y la democracia. Alguien debería analizar qué ideología contienen esos folletos de turismo. Se crea una sociedad manipulada por la propaganda del poder, pero no interesa explicar nada, no interesa. Estamos en una sociedad absolutamente barroca: se visita una catedral o un monasterio, pero el turista nacional no se plantea nada, y su único juicio se reduce a decir que todo es maravilloso y muy bonito.

Además, en muchos pueblos españoles lo único que cohesionaba a sus vecinos es el fenómeno religioso. No se ha creado sociedad laica, y la culpa es nuestra, no nos atrevemos a decir lo que queremos. Porque, ¿qué es primero, la

paz o la verdad? Lo primero es la verdad, y la lucha por la verdad lleva a la lucha intelectual. Yo no creo que sea un problema de hablar, de aprender a hablar, no: es un problema de persuasión, de pura y dura propaganda. Todo es un tema de persuasión.

Medialab Madrid

Cuando me llamaron para trabajar en el Ayuntamiento me propuse crear un centro de arte digital, que comenzó sus actividades en el año 2000. Al principio se llamaba Centro de Arte Digital, y luego Medialab Madrid. Llegó a ser un proyecto muy complicado, mucho. Poder contratar a la gente es muy difícil en un centro público. Estaba Karin Ohlenschläger, y estaba Luis Rico. Terminamos mal. Lo que sucedió es que yo fui un incauto: los nombres/marcas se patentaron, nunca pensé que alguien lo haría. Estos chicos fueron a la empresa de patentes y registraron el nombre, Medialab Madrid, mediante una empresa de su propiedad.

Luego surgió la siguiente etapa, Medialab-Prado, con Mónica Cachafeiro, Sonia Díez Thale, Patricia Domínguez, Laura Fernández, Marcos García, Nerea García, Raúl González, Gabriel Lucas, José Miguel Medrano, Daniel Pietrosevoli, etc.

Intermediae

Y en Matadero se creó otra institución, vamos a llamarla así, Intermediae, con María Bella, Francisca Blanco, Frank Buschmann, Azucena Klett, Zoe López, José Miguel Medrano, Pepa Vijuesca, etc. Los nombres nunca

comenzaron por «Centro Cultural...», no. Son, por el contrario, nombres que tienen un significado muy abierto: Medialab, ¿qué es Medialab?, puede ser cualquier cosa. Lo mismo sucedía con Intermediae, ¿qué es Intermediae?, también puede ser cualquier cosa. Yo creo que las «cosas» deben ir cambiando, creo que tienen ese poder, siempre pueden cambiar. Los nombres de abstracciones son importantes para dar alas. Medialab es un laboratorio de medios. Intermediae es «inter-medios», intermediarios, intermediar, inter-mediae, intermedia, que es latín. Tal y como estábamos en el 2005 nos dimos cuenta de que todo cambiaba muy deprisa, y así se vio que las entidades culturales tenían que tener también ocasión de cambiar, y si una institución cultural en tres años no cambia, malo. Tiene que cambiar de todo: de objetivos, de programa, etc. Incluso, creo yo, tendría que cambiar de personal, aunque eso ya es más difícil.

Los años 2005 a 2007 fueron una etapa en la que se pudieron hacer muchas cosas. Ese fue el periodo en que estuve en el Conde Duque. En el 2007 nos fuimos, y nos cambiamos al sótano en la plaza de las Letras. Era muy pequeño; siempre pensé que habríamos de hacer instituciones micro, Medialabs «micro». Es una pena, una verdadera pena que el Ayuntamiento no se dé cuenta de esto. Por ejemplo pongamos en Vallecas, hacer un Medialab Vallecas. Y digo Vallecas como puedo decir Chamartín o Carabanchel. Además, los locales, los «centros culturales de distrito» ya existen, no se necesita nada más.

Tú conociste el sótano. ¿Qué había? Energía, gente capaz. Y gente capaz hay en todas partes. Se pueden hacer plantillas más pequeñas, las plantillas pueden ser de una o de dos personas. No se trata de que haya un director, no, solo hace falta alguien que deje, que genere ese lugar de «posibilidad» para que sucedan cosas. La gran ventaja de Alicia

Moreno, delegada de las artes del Ayuntamiento, fue que no era de ningún partido. No recibía ordenes de nadie sobre lo que tenía que hacer. Y a mí tanto ella como su equipo —igual que los anteriores— me dejaron actuar. Así se creó Medialab-Prado y surgieron los diferentes proyectos que tuvieron lugar, y nadie jamás dijo nada. Y así fue hasta el año pasado (2013) en el que me fui.

Centro-Centro: la exposición ya no tiene sentido

Centro-Centro creo que nació para seguir el modelo del Palacio Grassi de Venecia: para montar exposiciones espectaculares, y de esas que le gustan a los políticos. Quería emular al Museo del Prado, al Thyssen, a la Biblioteca Nacional, al MNCARS, y montar un centro de esa misma categoría. Mucha gente del Ayuntamiento ya sabía que eso no podía ser, y se han encontrado con aquello. Un centro de exposiciones no tiene sentido hoy, ese magnífico edificio debería de ser un lugar de participación ciudadana. Simplemente de participación ciudadana. Es un tema complicado, pero ahora es un lugar donde dominan las exposiciones: La Casa de Alba, Helga de Alvear, La moda española o El belén de Salzillo.

Yo creo que hoy día hacer centros de exposiciones no tiene ningún sentido. Hoy día hasta los museos se lo están pensando. El Museo del Prado ya sabe lo importante que es que la gente participe. Es otra metodología. Antes la metodología era «aquí estoy yo que lo sé todo, escuchadme, voy a dar una conferencia sobre un tema del que vosotros no sabéis nada». Y ahora puede ser parecido, pero es otra metodología. Ahora no puedes llegar y ponerte delante de un atril y soltar una perorata. Ahora vamos a ponernos en

círculo a hablar de este tema y a ver qué nos sale. Es otra forma de aprendizaje. Hoy el joven no quiere ser espectador, se ha emancipado. Es una nueva metodología, la clase magistral ya casi no existe. Ahora tiene que existir la participación.

Ayudas a la creación

Desde Conde Duque y desde Intermediæ —que era solo un programa— se vio que había que tomar contacto con los grupos que existían, con los agentes. Lo que se quería era subvencionar, se hablaba aún de dinero, «las ayudas», y se habló con las distintas gentes que componían la base cultural: los de la calle de la Escuadra, Lurdes Fernández, de Off Limits, los del lugar donde estaba Manuela Villa, La Dinamo, o los grupos de Lavapiés donde estaba Jordi Claramonte. Había diversos grupos, y se les citó. Nunca se les citaba en el salón de actos, no, se les citaba en una sala deshabitada. Y esa fue la estética, el origen de la estética de Matadero. Estos encuentros se hicieron en Conde Duque, en el patio sur, no sé si lo recuerdas. Y se llegó a un acuerdo: que se dieran unas ayudas, que fueran abiertas, y que estuviera —y esto era una novedad— un representante de los que las solicitaban. Había además un jurado independiente, pues el Ayuntamiento era solo secretario, con voz pero sin voto. Y para ello se elegían a críticos de arte, artistas y profesionales, que en la convocatoria podían escoger a un representante suyo para estar en el jurado.

Nació Intermediæ. Primero se rehabilita el Matadero con esa estética, y sí, fue muy duro. A veces alguien decía «pero esto, esto está sin terminar», y se le respondía: «esto está terminado». Daba sensación de libertad, de lugar no

institucional, porque la imagen del Ayuntamiento no estaba para nada allí, no estaba la imagen ni tampoco el poder.

Cuando los partidos imponen las consignas y todos las siguen llega lo terrible, porque entonces no se hacen las cosas para beneficio del público. Lo terrible también puede llegar cuando se hacen las cosas porque alegan que «me han dicho que lo tengo que hacer así, y punto», no porque un profesional piense que conviene hacerlo de esa forma concreta. Lo terrible suele consistir en que no se cuestione nada.

Los espacios independientes de Madrid y los centros autogestionados han influenciado en cierta medida, pero no tanto. Esto viene de más allá. Por ejemplo lo que sucedió en la Puerta del Sol nada tiene que ver ni con Intermedia, ni con Medialab-Prado. Eso viene de más lejos. Ahora sí, ahora se reúnen: la asamblea de Arganzuela. Pero es un espacio libre, y todo el mundo se puede reunir allí. Nadie te va a preguntar: «Pero oiga, y usted, ¿de qué va a hablar?». No, es una propiedad municipal, abierta a todo el mundo, un lugar para sentarse, reflexionar, hablar. Hay que tener en cuenta que en los centros culturales o está el bar, o nada, no hay ningún sitio para sentarse. El espacio no es más que un medio, un lugar donde tanto una persona mayor como un joven se agotan, como esos bares sin asientos: consuma, pague y váyase. Todo eso es lo que tiene que cambiar en el concepto de lo que son los lugares. Aunque ya ni me atrevo, porque las palabras están ya gastadas. Ya ni podemos emplear la palabra «espacio», ya no se puede ni pronunciar. Habríamos de usar el latín, y decir *locus*, «lugar», lugar de libertad.

La ilustración por llegar

Veo ridículo también que se invite a figuras para hacerse la foto, es una barbaridad. Trabajan para la memoria anual, para ese libro de final de año que solamente ellos leen. Uno de los puntos de partida es que no se debería pensar para tan solo cuatro años, que al final siempre son dos o tres. Y en segundo lugar, hay que crear bases, no se puede empezar por el final. Hay que dar opción a la gente. No hace falta traer aquí a nadie, necesitamos organizarnos nosotros, sin más.

¿Qué habría que hacer? Un ejemplo lo tenemos en las Sociedades Económicas de Amigos del País del siglo XVIII. Entonces los ilustrados crearon estas entidades, que eran entidades locales: País Vasco, Murcia, Madrid o en Sevilla. Surgieron en muchas localidades, y en ellas las gentes, los ilustrados en este caso, no cobraban, pues se reunían con el objetivo de modernizar el país. Ponían su dinero y sus conocimientos, y el Estado solo ponía el espacio. Se dedicaron a modernizar la agricultura, a crear industria, a estar en contacto con las nuevas ideas de la enciclopedia: eso era la política ilustrada, y ese concepto quizá aún pueda estar vigente. Por desgracia en España no se culminó el proyecto ilustrado. El siglo XIX, con Fernando VII e Isabel II, es de pena, y el siglo XX con Franco peor todavía. Entonces, hoy, ahora, se podría rescatar ese modelo. El Estado da el lugar y las gentes lo gestionan —viene a ser un poco el CSA La Tabacalera—. Hay que pensar, tal vez, que a veces lo asambleario funciona.

Estaba yo pensando...

CARLOS VIDANIA

Noviembre de 2015

A Carlos lo conocí en La Tabacalera. En un principio, cuando le pedí una entrevista o le propuse esta conversación, no comprendía mucho su papel. No es artista, no escribe sobre arte, no es gestor cultural ni comisario, ni tampoco arquitecto. No sabía muy bien qué hacía él en una suerte de reconstrucción de un cierto paisaje artístico local. No obstante accedió. Y es precisamente el hecho de estar fuera de la retórica al uso en el contexto de la producción artística lo que le da mucha lucidez a la hora de entender el papel del arte en la trama de causas sociales o políticas. Le da lucidez a la hora de hablar de un arte triste, solitario, engreído y cerrado, y otro alegre, comunitario, social, legible. Él, como Spinoza, ve pasiones y ve afectos, alegres y tristes. Los centros sociales, dice, ponen los problemas urbanos a la vista, el arte, muchas de las veces, las veces las alegres (como el mismo Carlos lo nombra), hace algo parecido, señalar los problemas y ponerlos a la vista.

Carlos habla del movimiento de insumisión, de la desobediencia civil necesaria, del vaciamiento, de la liberación de subjetividades rígidas; habla de las primeras ocupaciones y en particular de Minuesa, esa imprenta de la Ronda de Toledo que albergó el esplendor de la escena punk y los primeros balbuceos de esa unión del arte y los movimientos sociales; y de los Laboratorios, herederos refinados de la inmensa imprenta. Del primer Labo, del noventa y siete y noventa y ocho, en el Casino de la Reina; del segundo, del noventa y nueve al dos mil uno, pequeño y poco transitado; del tercero, dos mil dos y dos mil tres, que inventó nuevos modos de hacer y se puso de moda; del ultra breve cuarto,

dos mil tres y hasta del laboratorio en exilio de la calle Oliver, en los veranos del dos mil cuatro y dos mil cinco. Este último exilio coincidirá con la trabazón de la red de Lavapiés, una red clave para comprender lo que luego ha ido sucediendo en la escena híbrida de los movimientos sociales, de los viejos colectivos y las nuevas instituciones, de los experimentos en gestión y los inventos de nuevas herramientas para la participación ciudadana. De ahí al CSA La Tabacalera de Lavapiés, los municipalismos y los nuevos y deslocalizados activismos en red.

Me interesan sus llamamientos a pensar la vida en términos políticos, su tozudez en la preservación de su rabia de clase, su insistencia en la importancia de construir nuevas sociabilidades como base para el cambio y su clara diferenciación de lo legal y legítimo. Pensar desde lo común, vaciarse, o como poco ir inventando y probando nuevas fórmulas al tiempo que uno vive sin esperar a que todo cambie para empezar a hacerlo. En suma, tener claro que lo verdaderamente importante es preservar la capacidad transformadora de lo que sucede.

CAMBIAR LOS MODOS DE VIDA

Carlos Vidania

Mi vida

Básicamente, tengo cincuenta años, casi cincuenta y uno. Nací en el sesenta y cuatro. Tenía once años en el setenta

y cinco. Entonces, la fase de gran explosividad política me pilló muy joven, aunque recuerdo estar en movidas en el setenta y nueve. En aquel año hubo una gran gran gran movilización estudiantil, yo estaba en el instituto y me pilló por allí. En una de las manifestaciones, la policía se cargó a tres chavales, muy cerca de aquí, donde ahora está La Casa Encendida. Era una parte muy colateral de mi vida de entonces, y me enteraba de poco, pero era el ambiente de la época, un tanto ineludible.

Yo soy de un nicho de infravivienda del barrio de Salamanca. Este fue mi contexto, el barrio de los pijos. Vivíamos en treinta y ocho metros cuadrados. Todo bloque, sin pasillo. Las camas salían de los muebles, ese tipo de cosas.

Decidí que lo mío era la literatura. Se me ocurrió que mi carrera era la filología. Y el «¿para qué?» marcó toda mi carrera de filología: ¿para qué voy a estudiar filología?, ¿para qué me voy a presentar a una oposición si no hay plazas?, ¿para qué me voy a hacer profe? Entonces me fui volcando al activismo político, que me interesaba mucho más.

Generamos un espacio desde donde hacer las críticas, muy anómalo, minoritario, con unas alianzas muy precarias. Nos íbamos aliando, al principio siendo unos pocos, luego más; y de pronto, cambió todo: conseguimos convocar una huelga en nuestra facultad, en el ochenta y siete, y estuvimos cuatro meses. Manifestaciones, asambleas de miles de personas y mucha participación. Tras un referéndum volvimos a clase: obviamente, no ganamos.

Encadenamos muchas cosas, desde pensar en términos de Universidad, hasta montar movidas para la reforma universitaria. Esa reforma fue un poco el origen de lo que hoy tenemos. Ese pacto entre élites académicas y élites económicas para mantener un sistema de permanente reproducción cultural. Hicimos algunas cosas con esto, pero era también

el momento en que emergía el movimiento antiOTAN. Y comenzamos el movimiento de insumisión a la mili. Acabé la carrera a mi ritmo, nueve años después de entrar. Pero desde el primer curso, nunca fui a clase.

De la insumisión y de la vida

Para mí el movimiento de insumisión lo cambió todo. Nos ocupó mucho tiempo, pero nos actualizó. Veníamos del clasicismo de la extrema izquierda, de ciertas estructuras revolucionarias. La insumisión introdujo factores muy importantes, unos factores importantes ya no solo para nosotros, sino también para los movimientos sociales. Introdujo nuevas variables a la hora de pensar la transformación social. Por ejemplo, que la vida, la propia vida y las formas de vida están en el primer punto de cualquier transformación.

Antes pensabas otra cosa, pero ya, en ese momento, no se trataba de transformaciones políticas en el plano estructural, que se veían lejanas, imposibles. Las verdaderas transformaciones políticas se construyen con el cuerpo, con los afectos, con cómo construyes la separación del orden. Cuando nos desplazábamos a otros lugares, al centro, quedó claro que había que pensar en modos de vida. Lo que gobierna esto es un modo de vida. Entonces la única manera de desobedecer al orden es cambiar eso, los modos de vida. Yo llego a esta idea, básicamente, por el movimiento de insumisión, y lo que supone de implicación personal el movimiento de insumisión, que tiene que ver con tu propia vida.

Huimos de Malasaña desde finales de los ochenta. Lavapiés aún no estaba marcado por la especialización nocturna.

Era receptivo, era barato porque los nichos habitacionales son más baratos que las casas bonitas. Y la gente no veía raro que fuéramos pintones, no nos veía con recelo a pesar de las pintas. Era el Lavapiés de la última época yonki. Acá nos encontramos con gente del ámbito de sociología, políticas, del hiperradicalismo de entonces, los que se hacían llamar «autónomos» en Madrid, que son los que luego establecieron Minuesa, y los que empezaron a okupar en la ciudad. Entonces, okuparon aquí en Lavapiés, y coincidió que estábamos aquí. Lo que pasaba era que nos llevábamos muy mal entre unos y otros: nosotros veníamos de la extrema izquierda, del movimiento comunista y de ámbitos de ese estilo, y estos eran absolutamente reacios personal y políticamente a la gente que estaba vinculada a partidos, y para ellos parecíamos una especie de maníacos conspiradores.

De Minuesa a los Laboratorios

En los primeros noventa se produjo un encuentro del movimiento de insumisión y de la gente de la segunda ola de las ocupaciones de Madrid. Esa unión de esos dos grupos empezó el último año de Minuesa. En ese momento se produjo cierta apertura, nueva conexión entre gente que eran agentes activos en ese ámbito, y que se llevaban mal porque era la manera de llevarse, porque venimos de esa cultura. Entonces, tras esa unión, se dulcificó. Nos planteábamos, «¿Tenemos que llevarnos mal necesariamente?, depende de lo que hagamos, ¿no?». Y comenzamos a hacer cosas juntos. En esa época buena parte de la escena política era una escena básicamente cultural, conformada por los grupos cutres del punk: aprendías tres acordes, aprendías a tocar la batería, montabas un grupo, y decías violentamente frases

de altísimo contenido político. Nadie consiguió nunca ser La Polla Records, pero bueno.

Luego, en el Laboratorio I, se dio un interés en común entre sectores muy distintos de construir socialidades diferentes, una mixtura no de lenguajes especialmente marcados, como lo político, lo cultural o lo territorial, sino que sea la mixtura real de la vida. Decíamos que si hubiera que hacer política con gente que manejase nuestros propios términos políticos, no haríamos nada.

Dijimos que la política estaba en más sitios, y lo fundamental para eso era vaciarse. En el Laboratorio I se decía que había que ocupar el vacío desde el vacío. Y se refería al espacio físico, pero se refería también a intentar producir un vaciado de las relaciones fuertes que habíamos mantenido entre las identidades de la ciudad. Identidades políticas muy separadas dentro de esta, que además se encontraban muy distanciadas de las culturales, de los problemas reales de los barrios. Dábamos consignas para solucionar problemas, pero no nos dábamos cuenta de que la gente no puede seguir consignas. El vacío consistía en eso, en ver que, si no descargábamos de modo brutal estas identidades, íbamos a continuar manejando herramientas de influencia social muy débiles. Para eso tienes que estar dispuesto, y hubo gente que lo estaba.

El Laboratorio I era grande y receptivo, un lugar muy complejo, pero venía a ser precisamente lo que se había propuesto. El discurso era bueno, y si eras un artista local podías sentirte atraído, pero la complejidad material de hacer nada era tanta que, bueno, no se hacía tanto, pero se establecían relaciones.

En el primer Laboratorio se articulan unos espacios de cohesión con otra gente ya fuera de él. El Laboratorio I rompía los códigos preestablecidos y así se abrieron nuevas

posibilidades, en ese sentido fue un periodo muy potente. Lo que decíamos en la consigna: «De la insumisión como forma de vida», allí tenía una expresión brutal. Casi sin dinero, casi sin trabajos, casi sin nada, solo con tiempo para construir ese espacio de colectividad. Y la mayoría no pudo, o simplemente no repetirá; pero se hizo entonces, y no haberlo hecho habría supuesto un retardo brutal para la nueva concepción de las políticas en Madrid.

Hubo un «nos», un sujeto «nosotros», que se formó después del CSA Minuesa, y cualquiera que tuviera algo que decir en la ciudad se venía a componer esto. La idea era juntar a mucha gente que venía de muy diversos lugares. La okupación la veía mucha gente de la izquierda como algo de unos pocos, y nosotros decíamos que debía verse como algo que debería poder hacer cualquiera, un discurso muy sencillo. Tratamos de proponer la radicalidad de otra manera, menos identitaria, pues la gente viene de distintas lecturas y de muy diferentes experiencias vitales. Nosotros veníamos desde unas relaciones políticas en las que la cuestión de género, la cuestión de la desobediencia y la cuestión de interpretar la ciudad estaban muy unidas.

Para hacer el primer Laboratorio yo creo que fui a ochenta o noventa reuniones con gente de todo tipo, y fuimos buscándolos uno por uno. Les invitábamos a hacer un experimento, y les decíamos que queríamos que estuvieran como protagonistas y como observadores.

La Red de Lavapiés

En el noventa y siete Lavapiés estaba a punto de ser intervenida. Y, claro, nosotros hicimos una intervención anticipada. Y una de las líneas de trabajo, entre muchas, fue tratar

de conectar con gente del barrio para ver cómo se abordaba ese proceso. La gente del barrio era muy variada, a algunos los conocimos por el Laboratorio I, y a otros por por esta convocatoria. Convocábamos con carteles y convocábamos hablando; a Jordi Claramonte, que estaba dentro del encuentro intergaláctico este zapatista, lo conocimos a través de esta red de apoyo zapatista que en parte tuvo lugar en el Laboratorio I. También porque estaba en relación con Telaraña, un grupo que pensaba en cómo hacer política desde la generación de redes, desde ese rollo zapatista. En cualquier caso lo que conseguimos mover es la apariencia de que se podían hacer cosas imprevistas, esa era la apuesta.

Fueron años muy, muy intensos. Es cierto que se habían estado produciendo cosas, pero también lo es que se habían producido en departamentos estancos. Podríamos decir que se estaban haciendo muchas cosas, pero pocas de ellas interconectadas.

Cuando se convocó la Red de Lavapiés hubo gente que estuvo en muy diversas cosas: hubo artistas, pero también hubo gente en cuestiones de inmigración, temas feministas —de la Karakola—, hasta gente que estaba en la Cruz Roja. En las primeras reuniones de la Red se junta todo lo vivo de Lavapiés, menos lo muy, muy, muy refractario. sos Racismo con la Cruz Roja, y con Xenofilia, y Cáritas con el Laboratorio, con las asambleas vecinales. Se trató de un momento muy rico.

Cuando se piensa en otro activismo que no sea el de la típica manifestación, sino con la gente del ámbito cultural y artístico, por ejemplo, ahí sí que se proponen cosas que se hacen con buenos recursos y se juntan conocimientos de muy diversos ámbitos. Es entonces cuando se plantea hacer los primeros paseos lavapiesinos: el concurso de ruinas y las derivas, que vienen del activismo urbanístico de toda

la vida. Si juntas este activismo urbanístico con acciones artísticas y performativas, tienes las primeras experiencias de la red. En algunas no es que los artistas hicieran arte, sino que conseguíamos que las viejas de los portales hicieran sus cositas.

Los del «activismo» sí estaban entusiasmados: Jordi Claramonte, Mar Núñez, esta gente. Otros, más artistas tradicionales, pues no se sentían tan entusiasmados. Bueno, no sabían bien de qué hablábamos, nosotros queríamos que saliesen con sus cosas, con sus obras. Y bueno, no eran del arte más precario, el arte triste, el arte individualizado. Eran como autores: «es que yo pinto», «es que yo hago música», a lo que respondíamos que bien, vas a tocar y vas a hacer música aquí en la corrala del catorce. Si de algún modo pasa algo así, los activistas hacen arte y los artistas al revés. Esa era la lógica del Laboratorio.

Laboratorio II

Cuando acaba el Laboratorio I es un alivio, porque la intensidad de trabajo fue descomunal. La intensidad de frustraciones, la sobrecarga de gestión, la incompatibilidad entre el deseo de acción política y las dimensiones colosales de aquello; el tener que trabajar con gente que efectivamente era diferente pero que finalmente era incompatible, el tener que gestionar la precariedad y la exclusión dentro del centro social. El Laboratorio II ya era diferente. Viviendas de activistas y un centro social a otra escala. No se hacía tanto la actividad dentro del centro social, sino en la calle.

Lo que me interesa de estos experimentos es que mucha gente se reencajó con un nuevo equipaje, y no todo el mundo funcionó en parámetros iguales. Como en un buen

experimento, surgieron confusiones, errores, y eso es lo interesante. Fue como una escuela. El primer Labo fue un gran centrifugador. En todo lo que hay fuera de la convención política, hay gente del Laboratorio I. Desde cuestiones agroecológicas hasta los nuevos feminismos, los modos de funcionar en red, las publicaciones, algunas que hoy funcionan. Si rascas por ahí y preguntas, seguro que muchos han estado en el Laboratorio I.

El Laboratorio II funciona así: estar en la calle. Activas cosas políticas desde dentro, que no sea un sujeto protagonista, sino un sitio, una herramienta en común. Es el momento de más vitalidad de la Red de Lavapiés: mucha calle, mucho contacto vecinal, muchos discursos no reglados, ni en lo político ni en lo artístico. Eso sí que es muy potente. Y cuando los grupos más convencionales se salen, nos quedamos los raros.

El Laboratorio II era un edificio de viviendas y un centro social. En la vivienda estábamos unas treinta personas, algunas con afinidades sociales y políticas, y este centro social era un lugar mucho más gestionable. Tenía apenas un gran espacio público y luego salas de trabajo, y eso hacía cambiar el objetivo en trabajar de puertas hacia fuera en dos ámbitos: uno era el ámbito local, el lavapiésino, y luego también las dinámicas de ese momento de auge del movimiento antiglobalización. Y la guerra de Yugoslavia, o la guerra de Kosovo mejor dicho, y algunas otras cuestiones también centrales.

Se asentaron dos cosas muy importantes: Sindominio, fundado por gente que estaba en el Laboratorio II, y el segundo prototipo de Bajo el Asfalto está la Huerta (BAH!), que tuvo en la terraza su semillero inicial. Seguíamos con la idea de generar centrifugaciones, no haciendo centros, sino más bien sitios desde donde otra gente pudiera operar.

Reinventar la reivindicación: arte y participación

En el ámbito local nos centramos en los problemas de la rehabilitación del barrio y en la introducción de nuevas prácticas en las acciones de reivindicación. Ya teníamos contactos con los artistas del barrio y demás, y entonces practicamos bastante las dinámicas que juntan las propuestas artísticas con las dinámicas de participación: las derivas, los diagnósticos, una investigación-acción participativa autogestionada. En el Laboratorio II buena parte del trabajo tenía que ver con conocimiento de calle y de la extensión de lo que íbamos conociendo al resto de la calle con bastante éxito entre comillas.

En ese momento todos los problemas de las rehabilitaciones del barrio comparecieron en los medios de manera radical, en las televisiones, en los periódicos. Muchas mierdas que estaban ocurriendo se actualizaron, y por causa en buena parte de lo que hacíamos en la calle. Hacíamos cosas raras, llamativas. Hacíamos movidas en los edificios, hacíamos movidas en las calles, en los espacios públicos. Era algo novedoso en Madrid. Y situaba a Lavapiés en ese doble signo que ha ido pillando: el signo de la exclusión. Era un tiempo duro, con muchos palos, con mucha violencia a gente muy joven y, por otro lado, la cosa esta novedosa. En fin, la convivencia esta entre lo duro y lo «posmo» que ha ido atrayendo a tanta gente. Esta dualidad se fue convirtiendo en el nuevo signo del barrio. Es el signo de la modernización lavapiésina. La gente hace muchas cosas en la calle, son reivindicativas, son molonas, y se llevan más o menos bien con las cuestiones más difíciles.

Un momento de mucho movimiento callejero y de intentar no hacer cosas enormes, sino cosas que incidiesen en cambiar los modos en los que te expresas, en los que expresas

las reivindicaciones. Finalmente, tanto en el barrio como en otros sitios, se tiende más a ese tipo de acciones que construyen un poco de creatividad en el entorno del enunciado político que a la pura manifestación o a la pancarta.

Allí, en el Laboratorio II, nos juntábamos con el movimiento de resistencia global, que también incorporó otras cosas. Jordi y otros grupos hicieron lo de las Agencias en Barcelona y luego se aplicaron cosas a Madrid. Las Agencias fueron una cuestión de Jordi, quien realizó la convocatoria; y claro, invitó a gente que estaba actuando en el entorno de esas cuestiones. Claro, fue gente del Laboratorio, aunque yo solo fui un fin de semana cuando se hizo la presentación. Mar Núñez estuvo currando más, y Sergio se implicó mucho con Jordi.

Lo que sí hizo eso fue traer cosas del movimiento, convertirlas en una escenificación artística, y volverlas a traer al movimiento. Como, por ejemplo, los *gommonis* y los trajes estos de desfile de manifestante «antiglobalización», que en realidad venían de Italia. Lo que se trataba era de rebajar el tono de confrontación de significado, vestirse con un traje de goma para que no te den de hostias, ¿no? Esto, de alguna manera, duró tres o cuatro años. Gente que iba a las manifestaciones con cierta preparación de autoprotecciones, y hacer las autoprotecciones era ya un acto, y llevarlas, un peligro. Había un conflicto enorme con la violencia en las manifestaciones, y una manera de quitarle hierro era hacer un desfile de grandes modelos de autoprotección.

La mayor parte de los diagnósticos de las investigaciones tenían que ver con lo artístico, con las variadas revistas caminadas. Si ibas a hacer algo a una infravivienda, inventabas algo, para no meterte en medio de la vida de la gente sin más, que es más problemático. Si lo complementabas con algo que no fuera simplemente ocuparles el patio, proponías

algo más, de modo que la gente de la prensa venía y se veía la mierda donde vivía la gente. Eso traspasaba mucho más que si haces una concentración, y así se mostraba, con lo que las infraviviendas salían a la luz. Aún hoy hay muchas infraviviendas, pero su cuestionamiento ha pasado de moda, y la acción artística pública ya no los considera, ni los artistas ni los activistas. Parece que son cosas ya hechas y que no hay que renovarlas, o que no hay posibilidad de que se renueve.

El Laboratorio II lo desalojaron casi en el 2003, casi.

Laboratorio III

Para el Laboratorio III nos dimos un tiempo. Convocamos a gente del ámbito del barrio sobre todo, de teatro, redes vecinales de vecinos, artistas, activistas, o gente que estábamos haciendo centros sociales como herramientas del común. Y con este entramado hicimos algo parecido al Laboratorio I: invitamos a mucha gente a rondas de conversación.

Queríamos disciplinar el asunto de otra manera. Que la gente que quisiera utilizar la herramienta, organizarse en conjunto, la usase según sus necesidades, pues no queríamos tener una asamblea centralizadora. Dimos la pauta más fácil del mundo: «no es necesario que te adhieras para la organización del centro social, cuando esté armado ya vienes». Nosotros nos ocupábamos del arranque, pero lo que nosotros buscábamos era que la gente fuera, y sí, eso lo conseguimos. El Laboratorio III se convirtió en una suerte de Tabacalera en el primer mes de esta. Había mucha gente, todo el mundo estaba allí.

Si me preguntas sobre La Casa Encendida te diré que es un modelo, y los modelos no se copian, simplemente se

inspiraron. La base del Laboratorio era poco inspiradora para lugares como La Casa Encendida: el «no profit». El Laboratorio mueve dinero, sí, pero lo hace para la repercusión en otras actividades externas e internas. Recaudaba pasta y la volvía a utilizar para otras iniciativas externas o bien para arreglar el edificio. La idea era tener espacios polivalentes compatibles, y decirle a la gente que podía venir siempre que quisiera, con las obligaciones del mantenimiento del centro. Ganas espacios y no ganas pasta; puedes financiarte, pero la pasta nunca va a ser para ti.

El Laboratorio III era un centro okupado, un centro ilegal, y por lo tanto su compromiso pasaba por la ilegalidad. O te comprometías o no te comprometías, pero de ahí tenías que partir: la desobediencia y la ilegalidad. En Tabacalera no pasaba eso.

Pero eso sí, en el Laboratorio III mucha gente tuvo su primer contacto con las prácticas del común, con la ilegalidad y la desobediencia. Nos dijimos desde el principio que no podía ser un nicho activista o militante, sino que habría de recoger la experiencia común del barrio de Lavapiés. Gran parte de la experiencia común pasa por este tipo de formas, la forma artística precaria que se estaba consolidando, y así lo fuimos juntando. No íbamos a gente de teatro oficial, pero sí a gente que desarrollaba su propuesta en la calle o en espacios alternativos, gente que podía proyectar en común. Les decíamos que allí estaba eso si querían usarlo, y tenían una idea más o menos en común sobre esto. Es decir, que si todo el rato estás pensando en tu precariedad cultural y no haces ningún tipo de propuesta más que moverte por la calle, hay momentos que eso no tiene ninguna prolongación. Ese era el discurso que queríamos trasladar, y había gente que lo aceptaba. Lo que hacen los centros sociales es poner problemas urbanos a la vista, y así la gente que los

tiene puede pensar que la herramienta para trabajar en ese problema está ahí.

Hubo unos primeros meses muy parados, seguidos de una explosión brutal. Se convirtió en un lugar, digamos, un poco de moda. Está el vídeo, *Okupando el vacío* que se rodó en el 2003 en el Laboratorio III. Era un lugar grande, sí, y eso se multiplicó. Se multiplicó muchas veces con los déficits propios. Mucha gente venía y no sabía si venía a una okupa, si venía a un sitio moderno, a uno del más radical activismo, o si venía a una obra de teatro. Había muchos vecinos que venían solo porque las reuniones de vecinos eran allí. Y a esto hay que añadir que mucha gente no sabía que era una okupación. Bueno, había pasado ya en el Laboratorio I, había pasado en el Laboratorio II y se consiguió que a nadie le pareciera ni raro ni ajeno acercarse a una okupa —excepto a lo más reaccionario del barrio—. Hasta a las administraciones no les parecía muy raro; comenzamos a tener reuniones con la administración y eran de relativo respeto, y eso que eran con el ayuntamiento.

Las *rapsession* eran algo muy difícil de gestionar; luego vino *La boda de Agag* (2003), la obra de Animalario, Fermín Muguruza, la Guerra de Irak, etc. En esos años se da el salto. Con esto el rollo radical marginal comienza ya a tener posiciones públicas, y ya no parece tan raro, e incluso podía parecer mucho más raro Ana Belén. Todo eso se cruza con que el Laboratorio ofrece un lugar así porque sabíamos que había gente así. La cuestión era qué dispositivo podíamos articular para que esa gente contase con esa herramienta. Y lo hicimos. Entonces era la guerra de Irak, antes el *Prestige*.

Hubo una suerte de subjetivación social y política en 2003. Hubo un momento muy alto de subjetividad política, y en ese momento el Laboratorio III era un elemento central.

El problema es que a la hora de la defensa contra el

desalojo quedó poco. Parte de la cuestión era comprobar si la agregación de múltiples sujetos era capaz de desactivar el propio desalojo, un proceso más fuerte de negociación. Y bueno, en cuanto ganó Gallardón, nos echaron a toda pastilla. Hubo un momento fuerte de defensa e hicimos un encierro. Hubo una permanencia con nocturnidad, la primera semana estábamos hasta cien personas, pero no se pudo mantener mucho, y fue languideciendo. En el Laboratorio III estuvimos unos dieciocho meses.

Un barrio de pequeñas industrias

Lavapiés ha sido siempre un barrio de pequeñas industrias. Los Cuentos de Calleja se hicieron en el Laboratorio III, en la imprenta Saturnino Calleja, que luego se llamó Imprenta Samarach. El edificio solo tenía un valor: que era ideal para hacer un centro social. Y lo que queríamos evitar es que se vinieran abajo todas las pequeñas historias del barrio, los pequeños lugares; queríamos evitar que se transformase en un barrio exclusivamente residencial, monumental o neocultural. El Laboratorio III lo tiraron por completo, hay un edificio de viviendas. Era la calle Amparo, y sí, lo tiraron enterito.

Una de las cosas que nos interesaba era el avance en la percepción pública de las okupaciones, que no quedasen como nichos exclusivamente de activistas, y solo un tipo de activistas, sino que se transformase en un centro de convergencia de lo vivo, ya sea artístico, activista, o barrial, y eso sí que se consiguió. Había un elemento de legitimación, quizá mayor que el del actual Patio Maravillas. En un contexto en el que antes se consideraba a las okupaciones como monstruosas, era importante, sobre todo que, aun reconociendo

que tenía un elemento de ilegalidad constituyente, tuviera sin embargo una dimensión legítima. Hasta La Casa Encendida consideraba el modelo como bueno, eso era muy interesante.

El problema de las cosas que son legítimas, aunque ilegales, es que la ilegalidad lo invisibiliza. Si lo dejas ver, la cosa cambia. Mucha gente vio. Mucha gente vio que allí se generaron dispositivos que solo se pueden generar en ese tipo de marcos. Cualquier institución cultural de otro estilo, donde haya gerencia, donde haya un sistema económico fijo, ya no es igual; donde haya una junta directiva, ya no es igual; donde se entre a través de un filtro, ya no es igual. Pero aquellos espacios eran unos dispositivos en los que la gente liberaba cierta subjetividad, lugares en los que la gente hace suyos espacios que son ajenos, cosas que tú en un museo no vas a hacer, jamás. Cuando la gente lo hacía, cuando lo probaba, dejaba de verlo mal. El problema que tuvimos a continuación de eso es que estábamos cansados. Luego además estábamos empeñados en desarrollar un proceso de legitimación, de legalización o de reconocimiento público. Y luego que no había ningún edificio en todo Lavapiés disponible para no cambiar de escala. La Tabacalera sabíamos que no podíamos okuparla, y no era solo una cuestión técnica. Y al no haber lugar intentamos un puente para acercarnos a la institución.

Con *La Tabacalera a debate* hicimos paseos internos con los arquitectos que desde la Red de Lavapiés habíamos conocido —con los rojetes de la escuela, los del departamento de urbanismo—. Las redes de los Laboratorios no eran solo con artistas, sino también con arquitectos, con técnicos. Hicimos una serie de jornadas muy interesantes en relación a la rehabilitación y la gentrificación. Se hizo un macrotaller con mujeres urbanistas, con la Karakola. Hicimos unas

cuantas cosas innovadoras para los centros sociales. Intentamos que vinieran todos los que tenían algo que decir. Se hacían nuevas redes, la de los artistas era una más entre unas cincuenta redes que también nos interesaban.

Una vez que nos echaron del Laboratorio III ocupamos en el calle Ministriles una antigua sede del PSOE. Queríamos hacer una mezcla entre el grupo sólido del Laboratorio II y la apertura del Laboratorio III, pero no llegamos ni a abrir. Nos echaron a principio de verano, nos quedamos como a medias.

Fin de los Laboratorios: Olivar 42

Allí, tras el Laboratorio IV —Ministriles, por darle cierta dignidad aunque no fue nada— nos dividimos. Había gente dispuesta a asumir una bajada de escala, y gente que no, como yo. Yo no estaba dispuesto a bajar de escala, y hubo ciertos contactos con el ayuntamiento, que nos ofreció el Matadero, pero respondimos que no. Esto fue antes de que Matadero se hiciera: pensaban en poner en marcha el Matadero, y Pilar Martínez, concejal de urbanismo de Gallardón, debió pensar: «Pues mira, si metemos allí a los okupas y los disciplinamos en ese espacio, pues estupendo». Y vaya, salir de Lavapiés a otro barrio, ni de coña. Somos arrogantes, y no tenemos problema de serlo. No queríamos componer un proyecto del ayuntamiento, lo que queríamos era un sitio para componer nuestro propio proyecto, cosa que les quedó más o menos clara.

Nos ofrecían locales, pero nos dijeron que no había locales del tamaño del que hablábamos, así que nos ofertaban algunos más pequeños. Teníamos que haber cogido algún localito, pero no. Habían hecho una cosa que se llamó Oficina

Centro, una nueva institución de Gallardón. Estuvimos en repetidas conversaciones con la Oficina Centro, pues nos habían ofertado varios localitos, pero les decíamos, «vaya aquí no cabemos ni los que nos reunimos». Ahora nos vendría de puta madre, pero nosotros no queríamos esa escala. Nuestra escala era, de hecho, La Tabacalera.

Luego al tiempo Jordi Claramonte nos dijo que tenía las llaves de un solar en la calle Olivar 42, y allá que nos fuimos. Una buena excusa para el solar era tener a alguien como Santiago Cirujeda. Todos nos utilizamos mutuamente, y lo que él hizo fue una construcción de obra, como de andamiaje. Y vaya, nadie se dio cuenta de que poner ese petardo en medio era un poco disfuncional porque era noviembre, hacía un frío tremendo y no paraba de llover. Logramos quitarlo y pusimos nuestros propios dispositivos en nuestro rollo precario: una base de palés y una carpa de tela. La idea era que el solar fuera la palanca para trabajar lo de Tabacalera, y de allí surgió «La Tabacalera a debate», y por eso le llamamos «Laboratorio en el exilio». Duró poco y luego hubo un gran lapso desde que perdimos el solar, hasta que empezó otra vez Tabacalera.

Cuando el ayuntamiento de Gallardón invitó a la gente por vez primera para presentar proyectos en Conde Duque, todo el mundo se sumergió en el tejido institucional. Unos se fueron a Medialab y otros al Matadero. Puede ser válido porque te permite hacer cosas, pero es reconocer la subalternidad, que lo haces según el ayuntamiento ha marcado los límites. No hay negociación. El ayuntamiento dijo: «Te ofrezco esto, lo pillas o no lo pillas», y los que no lo pillamos nos quedamos fuera. Pero no lo íbamos a pillar, porque no queríamos entrar en esa fase, en la fase de la subalternidad, en la fase de la transformación de lo anómalo en una cosa perfectamente catalogable. Son los nuevos museos de la

inteligencia colectiva. No son instituciones que uno planea, son cosas que el ayuntamiento planea hacer, y el mismo ayuntamiento te da un margen para hacerlo con libertad, porque desde el mismo ayuntamiento no saben ni pueden hacerlo, de modo que aprovechan tus inercias.

Pero hay un problema, y para los que venimos de la okupación esto es muy importante. Cuando estas cosas no se hacen dimensionando el conflicto que hay detrás, lo que haces es invisibilizar tu capacidad de transformación, y de hecho estas articulaciones han sido desactivadoras. Han podido generar mucho a nivel creativo, pero no han generado nada en lo que a la construcción de la ciudad se refiere, ni en los modelos ni en la práctica. Porque si ya no tienes la posibilidad de decir verdad, porque has de acomodar tu lenguaje a lo que es admisible, construyes una verdad falsa.

Desde el ayuntamiento convocaron todo lo que tuviera una mínima huella del arte y lo social, una mínima huella de rollo cultural, aunque fuera político. La convocatoria estaba hecha bajo la premisa de que había unas ayudas. Y también que se iban a abrir dos nuevas instituciones: una era Madero, otra era Medialab. Y nosotros dijimos que dar ayudas dispersas a veinticinco grupos era una manera absurda de gastar un recurso, y que si iba a haber edificios disponibles que nos lo dijeran, que nosotros nos ocupáramos de ellos.

Nos quedamos solos. Fuimos los únicos que no presentamos proyecto, que no nos integramos en ninguno de esos procesos. Eso era Gallardón, alguien que tramó una cooptación completa de los espacios alternativos, de los modos de operar alternativos, y llegamos nosotros y entramos. ¡Que es Gallardón!, ¡que tiene un plan! Al lado de Álvarez del Manzano parecía que Gallardón tenía un plan, y ese plan era muy peligroso. Pero todo el mundo entró.

Y ese fue el momento, el punto de ruptura con el resto del

mundo vivo. Nosotros nos quedamos fuera, ni somos investigadores sociales, ni somos artistas, ni somos proyectistas; llevamos cuatro años poniendo en solfa el concepto de proyecto como para ahora entrar vía «proyecto».

Boltanskianos y Chiapellianos

Sí, nos hicimos Boltanskianos y Chiapellianos. En *El nuevo espíritu del capitalismo* (1999), de Luc Boltanski y Éve Chiapello, los autores dicen que una de las ideas de nueva ciudad en red generalizada por el poder es esa: dividir en parcelas que comienzan y acaban como forma de supervivencia desligada y fragmentaria. Si trabajamos por proyectos dependemos primero de que te lo aprueben, es decir, condenarte a la subalternidad; y pendiente de su final y tu capacidad de adaptación al siguiente proyecto. La ciudad por proyectos se basa en la capacidad de la rearticulación sobre la fragmentación temporal, de que no hay posibilidad de construcción colectiva de un imaginario. Tienes que estar dependiendo de operar en la demanda, economía posfordista.

Y vamos a ver, mira si ha habido congresitos en torno al arte y la política, en torno a la cultura. Ha habido centenares de ellos, ¿tantos, tantos hacen falta? Cuántas veces vais a tener que contar la misma historia. Al activismo no le dan ni pío, pero el arte, ¡oh!, ¡al arte no veas si le dan! Porque han salido muchos proyectos, uno encima del otro y aún no sabemos qué operatividad han tenido en procesos de cambio de esta ciudad. Yo no sé, lo mismo han tenido mucha.

En el arte como trabajo, como profesión, tienes que sacar pasta de donde está. El activista es otra cosa. El activista no espera sacar nada.

El 15M apareció sin los putos artistas y sin los putos

activistas. No se movían en el signo sobredeterminado con esos mundos. Y es una lección, porque lo que ha pasado de importancia lo han hecho sin nosotros, por encima de nosotros o al lado de nosotros.

Desde mi punto de vista el 15M no es que lo cambie todo, pero es un gran punto de inflexión. No hay una herencia recibida clara. No hay un modo de hacer compatible el lenguaje de lo anterior y de lo posterior. Hay gente que se queda a cuadros porque le parece incomprensible. A mí me parece tan incomprensible como que haya una asamblea en Tabacalera.

La Tabacalera

A mí me interesa mucho La Tabacalera. Es la historia de un relativo fracaso, y estaría bien situar los términos del fracaso, qué quiere decir este término en este caso, de dónde viene. Yo me desvinculé de Tabacalera el verano de 2012: dije que me quedaba si cerrábamos y arrancábamos un proceso de refundación.

Para mí el cierre era cancelar, decir: «Hemos estado aquí dos años, hemos tenido una experiencia y toca empezar una nueva, y para empezar otra experiencia hay que retirarse del dominio del espacio, hay que postular a nueva gente y generar nuevas ideas, y si no es así, no hay refundación». Es imposible refundar con lo viejo. Así no se refunda. Parte de lo viejo a veces son personas. Para mí continuar en Tabacalera significaba continuar con los mismos papeles, y en las mismas condiciones yo me negaba a seguir con los mismos papeles y pensé que si me quitaba podía aparecer un elemento imprevisto de refundación. Para esto habíamos de habernos despojado de materialidades y de propiedades

que la gente había adquirido durante el proceso. Parte de la gestión de lo público es que debe ser algo inclusivo. Cuando te dan algo solo para ti pierde la posibilidad de lo común, y si lo paralizas también.

Tras el 15M en todos los lugares de Madrid había pasado algo. Y en Tabacalera nada. Y si ha pasado algo importante en tu ciudad, un acontecimiento, y tú no eres un objeto significativo para ese acontecimiento, revísatelo, o sea, que tienes el recurso más grande público que tiene Madrid a disposición de la gente que es un sitio insignificante para el acontecimiento real de la ciudad. Tendrás que ir un poco más allá.

Activismo desterritorializado: EnRed

Cuando volví de Asturias, en el 2014, volví al activismo desterritorializado. No hay un espacio especial que esté promoviendo ni un lugar especial en el que esté participando. Es un poco raro, los últimos veinte años tienen que ver con lo contrario. Poner en marcha historias ya no es lo mío, no, yo ya no pongo en marcha historias.

Cuando volví a Madrid, el sitio que más me intereso fue EnRed, un anticipo de la apuesta municipalista, y de allí, de EnRed, salió el grupo de Municipalia. El grupo de Municipalia fue parte de una discusión que se hizo en EnRed. La cuestión era cómo proponerse una intervención a escala municipal que integrara la idea de cambio institucional que parecía estar ya inserta en la subjetividad activista ciudadana.

Sí, estuve en la propuesta de hacer una candidatura para Madrid, pero sobre todo estuve en la propuesta de hacer un modelo político y urbano de ciudad para Madrid: es otra cuestión. Lo primero salió, lo otro no. La candidatura no

gobierna la ciudad. Tengo la impresión que haber alcanzado el ayuntamiento reduce el margen de maniobra que los diversos agentes ciudadanos teníamos, porque se genera la expectativa de que «ya» se está gobernando la ciudad. Ahora hay una expectativa exagerada de que estar en el ayuntamiento es gobernar la ciudad, y eso no es así, es una expectativa por cumplir. Y cuanto más claramente se vea que es un objetivo a cumplir, te orientas más activamente hacia ello: aún siguen gobernando Florentino Pérez y Villar Mir.

Para favorecer otra cosa que no sea eso hay que trabajar en otra dirección. Creo que el asunto llegó demasiado pronto y demasiado mal, sin la perspectiva de tener una estrategia de ciudad. Una ciudad con procesos participados más intensos, más previstos —ahora se está improvisando un poco—, que la estrategia de gobierno estuviera más prevista, pero no más prevista por aquellos que van a gobernar, sino por la gente que dio su voto, por el común. El programa fue impreciso, los tiempos de aplicación del programa también. Fue un programa marco, y necesitas un plan. Cómo vas a sortear los posicionamientos enemigos, cómo vas a entrar en conflicto con los poderes reales de la ciudad. Todas esas cosas ni se han llegado a discutir en el proceso de Municipalia, Ahora Madrid, ni se han llegado a discutir en el conjunto de la ciudadanía. Entonces yo creo que el objetivo fundamental de esta legislatura debería ser componer ese plan.

Ahora no hay un lugar desde el que preparar ese plan. Ahora hay una separación entre el gobierno municipal y los grupos que han aupado al gobierno municipal. Tendría que haber una dinámica, una propuesta muy clara por parte del ayuntamiento para generar socialmente ese plan de ciudad, y no la hay. Están disimulando, están lanzando tuits muy molones, y no se puede ser guay en un contexto de ciudad

como este. Hacemos lo que podemos, y lo que queremos hacer es otra cosa. Bueno, no tenemos el plan, se trata de componerlo, y si la derecha lo tuviera, que tampoco lo tiene, serían diferentes. Es otro tipo de discursividad.

Con Municipalia, arrancamos para hacer otro tipo de política, no la misma política. Una cosa es la gestión y otra muy diferente la política que vas a hacer. La gestión es llevar a cabo una organización social ya prescrita, pero para eso no es para lo que haces política.

LURDES FERNÁNDEZ

Abril de 2016

Hace ya cinco años, en 2011, una tarde calurosa de verano fui a la calle de la Escuadra número 11, en pleno corazón de Lavapiés. Allí me recibió Lurdes Fernández en lo que fue una tahona y hoy es un espacio dedicado a la cultura contemporánea, un lugar de experimentación. Es un espacio en el que durante casi una década se han dado cita todas las personalidades que han trabajado en torno a nuevos lenguajes para el arte y la creación. Se han financiado con un porcentaje público y otro privado, con ayudas a la creación y subvenciones del Ministerio pero, sobre todo, en el más alto porcentaje, con la búsqueda de nuevas y diversas vías híbridas.

La conversación de esa calurosa tarde quedó desdibujada entre mil palabras de complicidad y leyenda. Por esto en este 2016 le volví a pedir la narración de sí misma en esta ciudad Madrid y en este paisaje, el cultural. Ella prefirió enviarme un texto en el que cuenta la génesis de ese lugar, dejando su pasado previo para otra ocasión. Había comenzado a ser alguien clave ya en los noventa, aunque el lugar que montó, Garaje Pemasa, aún circunvalaba la escena alternativa reconocida, la escena apegada al arte contemporáneo y sus nuevas maneras, más o menos macarras, de hacer.

Pero en Off Limits algo cambió. Tuvieron el extraño don de combinar lo más profesionalizado del arte con los movimientos de base, acoger el común y avalar carreras artísticas que ahora cobran altos cachés en sus actuaciones o muestras internacionales. Quizá armaron un hueco de posibilidad al albergar discursos articulados con las problemáticas reales en formatos radicalmente diversos. Quizá supieron

localizar otros modos de visualizar urgencias y tramarse con otras gentes y colectivos con intereses afines hacia la construcción de una ciudad que queremos.

Soy consciente de que hay un gran salto de la visión de un activista a la de una gestora cultural independiente, activa y activista también pero que trabaja desde otro lugar. Creo sin embargo que este salto enriquece la visión global de nuestra ciudad, y al cabo ambos fueron miembros de la Red de Lavapiés, ambos se suman a la lucha por visibilizar los problemas que se esconden en Madrid, armarla parda, viralizarse, salir en los medios, expandir las audiencias, implicar a los públicos para que dejen de serlo y se hagan ciudadanos responsables de su entorno. Ambos hablan de múltiples tácticas: paseos, procesiones, revistas caminadas, performances, pegadas de carteles, exposiciones, conciertos, fiestas, autoconstrucciones y lenguaje popular tergiversado. No cabe duda que los ámbitos de vida cotidiana son diversos pero los objetivos son afines.

DE LA TAHONA A OFF LIMITS

Lurdes Fernández

La construcción vital es una construcción colectiva

Me llamo Lurdes, nací en Valdepeñas hace ya unos años y aparecí por Lavapiés en el año 2001 o 2002, no recuerdo bien. Llegué al barrio porque habíamos comprado un lugar. Una ruina, el antiguo horno de pan del barrio. Un espacio que

había funcionado desde 1908 como tahona. Había vivido momentos de gloria con el despachar de su joven panadera que traía de calle a toda la vecindad. Al parecer con la incertidumbre de la guerra y posguerra la bella tahonera escondió a prófugos. Finalmente su muerte aceleró un profundo y progresivo deterioro ya que comenzó a pasar por las manos de sucesivos dueños. Cuando lo descubrimos me encandilé con su belleza decadente, con su carga de memoria, con ser pura posibilidad. Obviamente no había mucha gente que lo viera igual.

Yo entonces, al arrancar el siglo XXI, pensaba que mi vida era colectiva. Tenía un churri, una hija, un montón de amigos, bastante pasión por el arte contemporáneo y se me estaba empezando a manifestar la tendencia a aliarme con personas para poner en marcha sueños. En suma, me gustaba liarla. Mi llegada al barrio estuvo marcada por lo que yo creía en ese momento que era lo colectivo, una percepción un tanto dirigista que se desmontó en cuanto pisé el barrio y la realidad me entró por cada poro. Lavapiés me ha enseñado que la construcción vital es una construcción colectiva.

Érase una vez Lavapiés y otros cuentos

Todo empezó como un poco en broma. Yo tenía una concepción del arte en relación con el entorno bastante limitada. Lo que más me interesaba en ese momento era mostrar el juego, la magia, la maravillosa capacidad vital y creativa de los artistas. No entendía cómo esa magia no permeaba a la sociedad y cada instante de nuestra vida, cuando para mí era pura savia, «¿por qué esto no se ve?», me preguntaba todo el rato. Mi objetivo vital en ese momento era colocar

ventanitas a las que asomarse y hacer que se viera algo más.

Eso fue lo primero que cambió. Escarbando, husmeando qué se cocía en Lavapiés, quién estaba actuando, me enteré de la existencia de la Fiambrera Obrera y Jordi Claramonte. La entrevista con Jordi que se trajo a Mar Núñez, fue, cuando menos surrealista. El primer hachazo a mis cimientos empieza ahí, en la churrería de la plaza de Lavapiés. Me pongo a hablar con estos dos de qué podemos hacer juntos. Mar Núñez y Jordi Claramonte con una risilla interna y escuchándome muy modositos me dejan seguir y seguir. Pero al final me dicen, más o menos, que lo que vamos a hacer es liarla parda, que de visibilizar el trabajo de los artistas ni media, que los problemas del barrio sí que necesitan un farol y que si el arte sirve para algo es para visualizar procesos sociales. Y así fue, a partir de ahí empieza a gestarse con el movimiento vecinal *Érase una vez Lavapiés y otros cuentos*.

En ese momento estaba muy articulada la Red de Lavapiés, compuesta por un mogollón de colectivos: inmigrantes, gente preocupada por la soberanía alimentaria, el tráfico, las bicis, el movimiento okupa, asociaciones de vecinos, etc. De ese caldo surgieron las ideas y los formatos que se mostraron en un fin de semana de ese 2001. Lo urgente en ese momento en el barrio era el problema de la infravivienda, el mal estado de las escuelas públicas, la falta de un polideportivo, de un centro de salud, el tráfico, la inmigración. Y lo más cerca que yo había estado de un movimiento asambleario eran las reuniones de la comunidad de vecinos. Y joder, a mí aquello me parecía imposible de gestionar. Asambleas interminables, en las que no se llegaba a ningún acuerdo, y yo alucinada y mi mente práctica machacándome con ¿cómo vamos a sacar algo de aquí? Esto no hay quien lo articule, ¡ay mi madre!, y los plazos y todo eso. Y así horas y horas. Hablando y hablando horas

infinitas. Milagrosamente, mejor dicho, no milagrosamente, sino porque había una lógica en todo ello, porque la problemática estaba ahí, porque las necesidades y las ganas estaban allí. Porque había un montón de personas maravillosas implicadas en que eso sucediese. Al final del caldo salieron platos.

Se articularon acciones para que la gente se diera cuenta de lo que era vivir en doce metros cuadrados, en una infravivienda. Por ejemplo, como el trazado que se hizo en el centro de la plaza o las procesiones con medios de comunicación y vecinas. He de confesar que la primera sorprendida era yo, que no me había percatado de que una buena parte de mis vecinos compartía baño o no tenía una ducha. Se organizó una protesta contra la empresa municipal de la vivienda, se hicieron performances para hacer más conscientes a los conductores, y todo ello en un ambiente de risa y chirigota, porque o te reías o se te caía el alma a los pies.

Fue un proceso agotador, y premonitorio. Entonces no sabía que iba a pasar casi quince años de mi vida de esfuerzo constante, de ilusión y de ganas, de sentir que un cambio era posible y sobre todo de acoso y derribo, de demolición de las fronteras entre mi vida pública y mi vida privada. A partir de ahí todo fue un hacer y hacer, y hacer, y mas hacer.

Érase una vez Lavapiés y otros cuentos y otros que vinieron después como *Barrios creando barrios*, o *Ninguna persona es ilegal*, comisariada por Paloma Blanco, cambiaron mi percepción del papel del arte y me ayudaron a entender desde la experiencia lo que era la articulación colectiva de un proyecto.

El barrio era pura efervescencia. Toda la tradición de los Laboratorios y de la okupación continuaba a pesar de los desalojos constantes. El Laboratorio III estaba funcionando y realmente vivo y al lado La Casa Encendida acababa de

montar su supernave. Creo que esa inquietud social, junto con el espíritu de una nueva generación de agentes artísticos, empujó a los proyectos institucionales a alojar visiones que muchas veces estaban reñidas con los principios de sus amos. Si los consejos de administración de las corporaciones bancarias o los representantes políticos hubieran echado un vistazo a las programaciones de sus centros de arte se les habrían puesto los pelos como escarpas. Poquito a poquito y con los peligros que también conlleva la normalización de la disidencia, al sistema le iban brotando agujerillos.

De MADO3 a Off Limits

La antigua tahona se negaba tozudamente a cambiar de forma, fue una gaita la reconstrucción del espacio, así que lo que tenía planificado hacer con los de RMS tuvo que ser con el local así destrozado, sin techo y con un intenso frío. La exposición no podía llamarse de otra forma, *Arruinados* (2002). Retrataba perfectamente nuestra situación. Era un proyecto con un posicionamiento muy artístico, muy «arty». Todos eran artistas, artistas de corte social como Santiago Cirugeda, Lara Almárcegui, o Cristina Lucas.

Esos fueron años que recuerdo muy marcados por el deseo de articulación política del colectivo artístico. Desde el movimiento asociativo artístico, del que formé parte, hubo un trabajo titánico y muy generoso de mucha gente, para sentar las bases de un movimiento sólido y articulado capaz de reconocer sus necesidades, y de generar una voz ante la sociedad y las administraciones públicas. Los artistas se dejaron la piel en Madrid en varias asociaciones, en reuniones interminables, que vistas en la distancia me

parece que aportaron alguno de los hilos de ese tejido social que por fin ahora podemos palpar.

El recién estrenado diálogo con las instituciones nos daba un cierto optimismo y desde AVAM, la Asociación de Artistas Visuales de Madrid, nos lanzamos a la aventura de hacer MADO3. El primer festival de arte experimental de Madrid. Casi morimos de éxito en nuestro intento de demostrar que otras formas de hacer eran posibles, que el artista podía ser comisario, que los lugares del arte no eran necesariamente los comerciales.

MADO3 volvió a dejarnos exhaustos y nos costó una crisis interna. Todo se analizaba, todo debía ser impoluto, no podíamos reproducir los mismos esquemas que el sistema usaba y con los que no nos identificábamos. La autocrítica casi nos mata y abrió una sutil brecha en la forma de entender el movimiento asociativo que se haría enorme en los años siguientes.

Transcurrió el tiempo y el espacio se levantó. La idea fundacional de lo que tenía que ser Off Limits estuvo muy marcada por las batallas a nivel político que estábamos librando en esos años. Una buena parte del comité asesor del espacio, las Cabello-Carceller, Pablo España, Daniel Villegas, Alicia Murriá, Joaquín Ivars, Aitor Méndez eran miembros de AVAM o habían sido iniciadores de diversas conspiraciones. En estas que se dibujaba otro escenario, otras relaciones, otra vida. Trazamos el concepto de lo que tenía que ser un proyecto crítico-político con capacidad de responder desde el arte a los desmanes del sistema, con el deseo de crear alternativas otras. Con ese perfil comprometido y sesudo tratamos de generar el aire que necesitábamos para respirar.

En Off Limits empezamos creando una convocatoria abierta, plural, transparente, de la que salieron cosas. Por ejemplo *Cementimientos* (¡o no me asfalte el respeto!) uno de

los primeros proyectos que se hicieron en esta ciudad sobre los desmanes inmobiliarios, u otros proyectos más estéticos e impecables en sus planteamientos como *Perdidos en el despacio*, *Whatever* o *We didn't Start the Fire*, con los que abríamos oportunidades para artistas y comisarios magníficos y poco conocidos.

Ese planteamiento purista se contaminó de forma casi inmediata cuando la vida del barrio empezó a colarse por los poros de Off Limits. Las lógicas vitales personales de los que componíamos el proyecto iban recobrando su peso frente a «la idea». En medio de las exposiciones cuidadosamente organizadas se colaba la presentación del libro que había escrito el vecino de arriba, el Ruitiña, *Las memorias del Charly un chaval de barrio*. La pureza artística empezó afortunadamente a irse al carajo y esto empezó a darse un mestizaje de lo más curioso.

El BAH!, el Pornolab y otros animales

Cuando el local de lo que luego sería *Off Limits* estaba en ruinas, en su interior creció una tomatera. La tomatera se acabó reproduciendo cuando apareció en nuestras vidas el BAH!, Bajo el Asfalto está la Huerta. Soberanía alimentaria, autoproducción y autoconsumo de verdura, otro proyecto asambleario y colaborativo que se acopló al espacio durante más de cinco años. Este local tan blanquito y *arty*, donde luego había inauguraciones *guachipecis*, se llenaba una vez a la semana de coles y calabazas, de cajas de verduras y cestos de esparto, de terrones de tierra y del gusto y la ilusión de estar construyendo en común nuestras vidas. Con el BAH! al final de los años, estaba exhausta. Me parecía que si me metía en todos los proyectos hasta la médula, como

requerían, no me daba la vida. Estuve ahí con un cierto sentimiento de culpa, de «joder, no llego, no acabo de ser la participante ideal». Al cabo de los años tuve una quiebra con este tema.

Y como no solo de verduras vive el hombre, allá por el 2006, entre col y col, lechuga y lechuga, apareció el Pornolab. El Pornolab inauguró una gloriosa línea de género que surcó el espacio de principio a fin. La forma en que se creaba y consumía porno era otro campo abonado para el desarrollo capitalista más salvaje, y la Fiambrera no podía evitar meter el dedito en esa apetitosa llaga. Lo políticamente intocable, como tipología sin proyectos, se lo puedes colar una vez a una institución, pero a la de dos ya te han visto el plumero. Por eso Off Limits era el perfecto espacio para alojar a esta criaturita. Pornolab abogaba por huir de la explotación capitalista del sexo y construir entre todas el sexo que queríamos consumir. Luego eso se etiquetó como *DIY*, *Do It Yourself*. Off estaba a medio rehabilitar, con el suelo de cemento, andamios por medio y una sola pieza de mobiliario, un sillón hinchable de color naranja.

¿De donde saqué yo dinero para hacer el Pornolab? Ni me acuerdo. Yo no tenía un duro, y mi miniempresa de gestión cultural no daba aún para sostener el espacio como luego lo hizo. Creo que ya tenía la clave de cómo conseguirlo, aunque no me daba cuenta. Rascaba pequeñísimas ayudas, me presentaba a todo lo que aparecía, buscaba cómo conseguir materiales, una locura. Me preocupaba sacar la pasta para que lo que soñábamos pudiera tener cara y ojos, para hacerlo palpable.

Esa gloriosa línea en torno al género y sus manifestaciones estuvo poblada en los siguientes años por La Revuelta Obscena, La Muestra Marrana, La Internacional Cuir, el *Queer Weekend*, presentaciones de libros como *Devenir perra*

(2009), de Itziar Ziga. O las muchas performances de Diana Junyent y su Pornoterrorismo, La Fulminante Cabaret, Quimera Rosa, etc. También por otros acercamientos más conceptuales como *Permiso para hacer la revolución*, la magnífica revisión que comisariaron las Cabello-Carceller en torno a la modificación del imaginario hegemónico por artistas trabajando desde contenidos y referencias feministas.

De Off como espacio disidente

Off era un proyecto creado con mi pareja de entonces, I., un puro deseo común de construir un espacio en que lo raro, poco común, denostado, disidente o prohibido viera la luz. Un intento de islote con sus propias leyes y normas, un espacio de libertad. Eso supuso abrir en canal nuestra vida, dejar que el torrente de lo colectivo habitara nuestros días, para bien y para no tan bien. Nuestra hija, Sol, aprovechaba para ir en patines por el espacio en las inauguraciones y le resultaba de lo más normal encontrarse con un hombre en bolas saliendo del espacio con tres piedras gigantes amarradas a su cuerpo, o a otros dos en pijama experimentando la conversión de su sueño en «obra» o a un tercero ofreciendo a los asistentes canibalizar un cadáver hecho de jamón serrano.

Gracias al buen criterio de I. habitaron Off diversos colectivos que experimentaban dinámicas vitales de diverso pelaje. La asociación Eleusis con sus aproximaciones a los estados alterados de consciencia, el Invernadero de Lavapiés que se aventuraba a, desde el juego, tratar de entender la esencia sociológica de la interacción entre las diferentes culturas que conforman el barrio, creando huecos en el espacio público desde el que los vecinos pudieran alzar su

voz o cocinar comida basura para visualizar el derroche alimentario en un entorno de carencia.

Mil acciones, mil performances, mil proyecciones, músicas, experimentaciones, de puritito barrio a revoluciones varias. Recuerdo ayudar a publicar el libro fiambrril que con estética IKEA, IDEA se llamaba, informaba sobre una posible brecha del sistema en torno a la que se podía montar una cooperativa de alquiler social. Y el librin publicitario era inolvidable, con todos ellos en cueros y con objetos de IDEA enjaretados en innombrables lugares.

De artistas con nombre y apellido

Dos exposiciones, *Creador de Dueños* e *Interacciones Electorales*, exploraron la dinámica de la sociedad capitalista y su glorioso mecanismo de reproducción. Durante dos meses vivimos la reflexión de Virginia Villaplana sobre la huella aún presente en nuestros días de la guerra y posguerra españolas y el intento político de reenterrarlas. Virginia llamó a su proyecto *El instante de la memoria*.

Denuncias sobre la situación en el Sáhara, la de Rubén Santiago, *En cadena*, sobre la candidatura de Madrid a sede olímpica, la de Nuria Güell, *Aplicación legal desplazada #3*, sobre el estado de los presos del régimen Fies, o la de Santiago Sierra sobre la visita del Papa a Madrid, «No» *proyectado sobre el Papa*. Alguna bastante jocosa, como *Drawing Gibraltar*, o como resolver de una vez el temita convirtiendo el peñón en móvil y trasladándolo en procesión por el barrio.

Nunca resolví la duda sobre si la denuncia desde lo artístico tiene la capacidad de alterar aun levemente el conflicto. No obstante me parecía que si nos esforzábamos mucho en comunicar a través de los medios convencionales, no

artísticos, la ventana hacia otras formas de pensar podía abrirse. Obviamente no siempre se conseguía. Recuerdo la frustración al ver que solo un par de medios alternativos y ninguno de los medios masivos comparecieron a la rueda de prensa que dio Nuria Güell, sobre el guantanamoesco régimen penitenciario FIES. O por el contrario, la cantidad de veces que entrevistaron a Rubén Santiago y su opinión hecha pebetero sobre la memez de recurrir al superevento olímpico como solución económica para una ciudad.

Del posible diálogo con las instituciones

En ese primer decanato de los años dos mil, los colectivos artísticos continuaban, como siempre, organizándose la vida como podían. El diálogo con las instituciones fue haciéndose más normal y surgía el brillo de ¡sí, la colaboración es posible!, hay individuos en el gobierno municipal que escuchan, sí, quizá podemos diseñar otra realidad. Curramos un montón. Otra vez, los de AAIM —Asociación de Artistas Independientes de Madrid—, La Mas Bella, Acción!mad, In-Sonora, Brumaria, Cruce, Liquidación Total, La Enana Marrón, Off Limits, creamos un lugar desde el que nos posicionamos, un paraguas, AAIM. Al poco tiempo se vio claro los intereses que teníamos agentes e instituciones y la instrumentalización que unos ejercíamos sobre otros. Recuerdo un episodio muy significativo, cuando ya nos empezábamos a darnos cuenta que el diálogo estaba pervertido. Vimos con estupor lo fácil que era para nuestros interlocutores políticos deslizarse elegantemente y en un pispás del discurso de la colaboración y el apoyo al «tejido» artístico, a organizar una Noche en Blanco. Y ellos tan frescos. No cabe duda de que nosotros también

estábamos contribuyendo a construir ese simulacro de ciudad abierta y artística, a la que nos oponíamos, al aceptar la financiación para programar en el marco de La Noche en Blanco. Ese año participamos por última vez desde la disidencia bajo el inspirado eslogan «364 Noches sin Blanca».

Para los proyectos anteriores, bellos, tecnológicos, performativos, editoriales, sesudos, hubo espacio en Off. Todos esos proyectos aportaron una vida increíble al espacio con la incorporación de sus diferentes comunidades. Otras tribus se unieron desde lo tecnológico y siempre, desde lo experimental. Por ejemplo los *Playtime* o los lindos y entusiastas hermanos Piñuel o Tina Paterson, esa mente maravillosa y ese corazón como un queso. Tina pasó años programando cortos, propuso *Hello World*, La Revuelta Obscena, junto con Elisa, el desembarco de los *Makespace* y no se cuantas cosas más. La panda *Dorkbot*, gente que hace cosas raras con la electricidad, *Ars Games* y *Endphase* con Albeto Bernal llenaron el espacio de cables, tecnología punta y juegos sonoros.

Es curioso cómo incluso la programación se fue «colectivizando» al prestar mayor atención a manifestaciones, como las performativas y escénicas en las que el trabajo en equipo es aún más importante. Migraciones escénicas fue una colaboración con Artea y la Universidad de Alcalá, y también instalaron sus comedores en Off: *Do It Yourself*, *Art Hurt*, Escena Contemporánea, Fernando Renjifo y Alberto Núñez. Hasta llegar a la guinda final, la que coronó el pastel, Olga Mesa y el Labofilm. Madre, ¡vaya aventura!. Yo que pensaba que estaba simplemente invitando a Olga a hacer una residencia en Off y me vi envuelta en un proceso que duró creo que tres años en el que disfruté de lo lindo. Ahí comprendí la complejidad de construir una obra desde lo escénico. Me pareció algo así como desarrollar un enorme teatro humano en el que se construyen las relaciones entre

unos y otros en que se diseñan un retazo de vida. Fue un precioso y fascinante viaje. Fue también un momento en el que el espacio de Off Limits empieza un viraje hacia lo íntimo. Habían sido muchos años de exposición pública y el proyecto de Olga aportó la ternura de la convivencia, la familiaridad que implica compartir espacios no solo de trabajo sino de vida, en los que comes, duermes y te mueves envuelto en ese caldo creativo del que habrá que brotar la cosa. Al final a mí ya no me importaba su calidad, sino haber convertido en tiempo, en magia, en sueño, en pura consciente inconsciencia.

De cine y de memoria

Cine hecho a mano, archivo visual del barrio de Lavapiés con la FACC de Montevideo, unos comisarios muy poco habituales que habían recuperado la memoria fílmica de su ciudad cuando se incendió la filmoteca, recuperando el cine casero, familiar, en súper 8. Me encantó la forma en que organizaban estos proyectos de desenterrar otra memoria, en formato de talleres. Con gente joven, con otros sin curro, con otros alumnos. Ángela y Guillermo articularon un grupo muy bonito que trabajó en el espacio en formato de residencia. E igual que en el proyecto anterior, Off fue familia. Aterrizaron sus hijos, se unieron para ayudar mi querida Elena Azzedin y Salvi Vivancos. E iniciamos, además de la experimentación con el cine en su esencia, un búsqueda en las memorias audiovisuales del barrio. ¿Quién había filmado Lavapiés?; ¿quién tiene memorias?; ¿dónde buscamos? La filmoteca, bares tan emblemáticos como El Candela, la peluquería de señores, la farmacia más vetusta. Tuvimos que abrírnos al material visual porque Lavapiés

no había sido un barrio rico en el que el material fílmico hubiera sido muy utilizado. En la web de Off Limits queda la memoria del barrio en imágenes y un magnífico poso de la forma colectiva de crear.

Los años nos habían hecho más profesionales. Los recursos de la empresita de gestión cultural, en la que paralelamente había estado trabajando para ganarme la vida, permitían de forma modesta, mantener el espacio y sus actividades sin la dependencia de «lo público» y habíamos desarrollado también otras estrategias para buscar dinero en otros caladeros. Hola, estás haciendo una peli, **HEH1P** (Hola Estás Haciendo 1 Peli), fue una colaboración con Raúl Alaejos, Marta R. Blanco y Anouk Deville. Su punto de partida era el deseo de romper jerarquías desde lo artístico. Pretendíamos machacar todo lo posible, que fuera un proyecto sin director, en el que los protagonistas fueran los vecinos. Un proyecto de cine sin récord, en el que no había necesidad de grabar con buenas cámaras. Una serie de características súpermarcianas que eran una declaración de principios, de decir, esto se ha acabado, no podemos seguir siendo cómplices desde la creación cultural de una situación de pirámide de mando vertical que no queremos en nuestras vidas. Fue muy bonito, la creación de una peli por quinientas personas. Estrenamos esta primera película en la sala. Fue una absoluta maravilla ver cómo los asistentes iban reconociendo sus aportaciones a la película y percatándose de que entre todos habíamos construido una narrativa. La raíz fueron las historias de un grupo de inmigrantes trabajando en talleres contando su vida en el barrio: sus llegadas, el trauma de la inmigración, la ilegalidad, de tener que insertarte en una población que ni te quiere ni te reconoce.

A esa primera edición de **HEH1P**, siguieron otras. Construcciones cada vez más complejas y financiaciones más

sofisticadas, así que abandonaron Off. Pero lo que permanecía ahí en el fondo de cada nuevo proyecto, de cada construcción, era agarrar la vida con las manos y darle vueltas, amasándola y pasándosela a otro y a otro y de vuelta. Transformar la existencia en algo más. Acariciar la magia, trascender la realidad desempolvando su belleza.

Puro humus. Como la tahona lo fue para Off, ojalá Off sea un fragmento de tierra fértil sobre la que los sueños crezcan.

NIEVES CORREA

Febrero de 2013

Era el año 1993. Estábamos en el Ojo Atómico, en la calle Sánchez Pacheco. Celebrábamos el Tercer Festival Internacional de Performances de Madrid. Nieves salió de un lugar oscuro, del final de la nave. Sus brazos, cual botillo, estaban amarrados con una cinta roja. La cinta guardaba un montón de pequeñas fotografías. Ella, sigilosa e insinuante, cual serpiente, iba cortando poco a poco las cintas con una navaja de barbero. No era la primera performance que veía pero me cautivó. Desde ese lejano día hasta el día que conversamos largo y tendido en el 2013, veinte años después, Nieves, la performance y Madrid han ido de la mano.

El suyo es un nombre clave para comprender el desarrollo de la performance en España pero es, además, clave para entender cómo se gesta la cultura. Nieves era, junto a Tomás Ruiz Rivas, clave para el Ojo Atómico, la leyenda en cuanto a espacios alternativos de esta ciudad a primeros de los noventa se refiere. Ayudaba en la programación, hacía los contactos, escribía las cartas, ayudaba a los montajes, limpiaba, ponía cervezas, hablaba con unos y con otros. Trabajaba sin parar, en su trabajo remunerado, como administrativa, y en el Ojo. Además, también, hacía sus performances. Doble trabajo y creación personal.

Es potente, es pelirroja, se ríe todo el rato. Ha hecho lo que le ha dado la gana toda su vida. Ha creído en eso que ha hecho también toda su vida. Ha promovido encuentros, ha coordinado Acción!MAD, ha hecho su trabajo y movido el de otros. La conoce todo el mundo de la escena y ella, claro, también conoce a todo el mundo. Dejó, hace poco, su trabajo alimenticio de administrativa, dice que prefiere mal vivir

haciendo lo que le da la gana y en lo que cree. No se le caen los anillos al confesar que si una galería comercial le propusiera mantenerla no dudaría en aceptar rápidamente, lo malo, se ríe, es que aún ninguna ha tenido a bien interesarse por la performance. Y esto podría deberse a que es la performance es efímera, es inmaterial, es concreta, está localizada. Es poco vendible, o invendible. Poco comercial o anticomercial.

Emplea mucho la palabra «confuso», quizá única vía de estar en la vanguardia. Aunque esa vanguardia deje de serlo demasiado rápidamente. Como *performer* ni quiere ser social ni quiere irse por escénicas, quiere indagar en la especificidad del medio y el lenguaje que le es propio, aunque, como afirma, sienta que está fuera y que en el fondo, al no encajar, quieren su cabeza y la de todos aquellos que ni hacen arte político ni entran en mercado alguno.

SALIRSE UN POCO DEL TIESTO

Nieves Correa

Madrid, los ochenta y Espacio P

El ochenta y siete, quizá es la fecha más temprana que recuerdo. Recuerdo Espacio P y a Pedro Garhel. Cuando yo le conocí ya estaba menos activo el espacio. Ya no había el mogollón de los años anteriores. Era un sitio donde cabía todo el mundo de la escena artística: estaba Ewa Liberten, y estaba gente de la Movida Madrileña. Estaba también Valcárcel Medina, Concha Jerez, Nacho Criado, etc.

Espacio P, estaba en la calle Núñez de Arce, detrás de la plaza de Santa Ana. Un espacio de unos cuarenta metros cuadrados. En dos plantas. Pedro Garhel trabajó con Rosa Galindo y después con Karin Ohlenschläger. Rosa Galindo sigue en activo como artista en Canarias y Karin como comisaria.

Empecé a trabajar para ganarme la vida muy joven. He tenido una vida muy confusa. Acabo el instituto, me pongo a trabajar. Me interesa el arte. No quiero convertirme en un ser sujeto al trabajo y la familia, no quiero una vida aburrida, creo que eso es lo único que he tenido claro toda mi vida. Es en ese momento cuando conozco Espacio P, y a Tomás Ruiz-Rivas y a Estrujenbank. Tengo contactos con la facultad de Bellas Artes, y te das cuenta que allí no tienes nada que hacer. Aquello es un ambiente muy rancio. Además había un examen de ingreso, de dibujo. Y a mí la verdad nunca se me ha dado bien el dibujo. Entonces me decidí por historia del arte, porque todo el desarrollo teórico del arte me parecía un terreno mucho más cercano, me interesaba mucho más.

Los míticos talleres del Círculo

En el año 90, en el Círculo de Bellas Artes se organizaron unos talleres que se han hecho míticos. Isidoro Valcárcel Medina, Concha Jerez, Soledad Sevilla, Ian Wallace, Antoni Muntadas, Francésc Torres. Estabas un mes con los artistas, era muy interesante. Yo estuve en todos los citados. Fueron la bomba. Imagínate, estar un mes con una persona que te cuenta su visión del arte, cómo trabaja él/ella pero también te deja trabajar tranquilamente. Nada que ver con la academia.

Antes de esta etapa ya hacía cosas «diferentes», aunque no sabía qué eran. Ahora sé que cuando trabajaba con Jorge Casanovas, como Der Verdebürro, en nuestro taller de Mala-saña, hacíamos ya cosas instalativas, no objetuales. A veces aparecíamos en una inauguración vestidos de cosas extrañas. No éramos del todo conscientes de lo que estábamos haciendo. Simplemente necesitábamos hacer otras cosas. De pronto aparecíamos en una inauguración de una galería «fina» con una caja de cartón en la cabeza, y con unos filamentos que nos salían como antenas. Y decían: «ya llegan aquí los raros», los gamberrillos.

Entonces el año noventa y dos se organizó el II Festival de Performances en Minuesa. Había mucho movimiento, mucha efervescencia. Desde el año ochenta y siete, cuando empezaron los Talleres de Arte Actual del Círculo de BBAA, al noventa y dos Tomás y yo ya habíamos organizado el I Festival de Performance. Esos cinco años, del ochenta y siete al noventa y dos, fueron muy intensos. Pasaron una cantidad de cosas brutales. Aunque la verdad, ya no me acuerdo donde conocí a Tomás. También es verdad que bebíamos mucho en ese tiempo, he perdido memoria. Quizá en la galería Válgame Dios, su galería, debió ser en el ochenta y nueve o noventa.

Yo vivía de trabajar. Trabajaba por las mañanas. Recuerdo que internet entro rápidamente en nuestras vidas precisamente por eso, porque yo trabajaba con ordenadores y entonces los tenía a mano. Trabajaba para el estado, empecé como auxiliar administrativo. Pero cuando llegaron los ordenadores empecé a meterme, empecé a aprender. Nadie lo quería hacer, nadie quería aprender y yo que era de las más jovencitas empecé como una casualidad y terminé siendo coordinadora de informática. Ya no trabajo. Ahora vivo con muy poco dinero, también es verdad que vivo en

un pueblo, me he ido de Madrid. Y en un pueblo se necesita mucho menos y tienes muchas menos tentaciones. Pero prefiero vivir de esta manera, tampoco necesito tanto. Si una galería me ofreciera mantenerme le diría que sí. El problema es que no me lo ofrece nadie. Nadie me lo pide.

*De públicos y performances:
Espacio P, Minuesa, Ojo Atómico, Cruce*

Espacio P tenía y atraía su propio público. Fue muy curioso, al incorporarnos como proyecto-festival de performances al Espacio de Pedro empezamos a tener un público, pero también unos artistas, que no venían directamente de nuestro entorno. En ese primer festival estaba Jaime Vallaure que entonces trabajaba con Daniela Músico, estaba La Constructora, de la que formaba parte Rafa Lamata tras su paso por Aquacrack en Aranda de Duero. Participó también gente que había estado en el taller de Isidoro, y que comenzaron entonces a hacer performances. Se empezó a crear una amalgama diversa que comenzó a generar un cuerpecillo de gente que hacía cosas diferentes, no objetuales. De aquella época hay mucha gente que lo dejó pero hay gente muy en activo aún como Rafa Lamata y Jaime Vallaure, que son Los Torreznos.

El MNCARS se inauguró en el ochenta y ocho, y entonces era algo sorprendente para mí porque el Museo de Arte Contemporáneo anterior, donde está ahora el museo del traje, era muy muy flojillo. Y el MNCARS hacía otras cosas. Aunque nada que ver con lo que nosotros andábamos proponiendo. No. Nosotros acabábamos en casas ocupadas y cosas así. O si no en el Ojo Atómico. Recuerdo cómo, por ejemplo, conocí a Joan Casellas, otro de los artistas

fundamentales de la performance en España. Hoy tenemos ya una amistad de mas veinte años, Juan es muy amigo mío. Habíamos hecho una exposición que se llamaba *Madrid Mini Mixer*, lo hicimos en el Matadero, no nos amedrentaba el rollo de gestión, de hablar con este y el otro, no teníamos miedo a nada. Nosotros pedíamos. El Matadero estaba en obras, pero estaba la Nave de Patatas que, lo que ahora es la Estufa Fría, el invernadero, y nos la prestaron. Pero no había ni luz. Tuvimos que pedir a los amigos que vinieran con los coches y nos iluminaran con los faros. Y así hicimos la exposición. Con los coches arrancados y las luces encendidas iluminando. Era una cosa tremenda.

En 1993 era cuando la peseta había subido como la espuma. Aquel año viajé a Nueva York, salía más o menos barato traerte una cámara de vídeo. Me compré una VHS *Compact*, que era la máxima modernidad. Se grabaron muchas cosas del Ojo Atómico. El último Festival Internacional de Performances, el de los noventa, el tercero se grabó entero. Lo grabó Santi. Pero a saber. Las cintas están, pero igual corruptas, caducadas, no sé, son mas de veinte años. Y nadie los ha pedido.

Lo que pasa es que uno no puede con todo. Hay cosas que no abarca. Uno no puede vivir, y almacenar, y archivar, y organizar, y producir. Y hay muchas cosas que se nos van, que se nos escapan. Una vez Tomás me decía que debía de tener un archivazo enorme, y qué va, no. Me he ido cambiando mucho de casa. He ido cada vez a casas más pequeñas, más y más pequeñas. Y ahora me cambio otra vez. A una más pequeña. Y en el camino se han ido quedando muchas cosas, mucha documentación, también porque no estoy muy apegada a los objetos, no tengo ese espíritu.

El Ojo Atómico pasó. Yo lo dejé antes. Un poco por cansancio físico. Vivía lejísimos, y era irse para allá y fregar. Era

pasar mucho frío. Ponerte a fregar eran tres horas fregando, por que eran más de cuatrocientos metros cuadrados. Coger el agua del parque de Berlín, porque no teníamos agua corriente. Limpiar los baños aquellos. Buenos curros. Y Tomás no hacía nada más, pero yo trabajaba. Después organicé muchas cosas en Cruce. Un ciclo de acciones, de un año entero. Ahora está en Doctor Fourquet. Cruce lleva casi treinta años. Toda la vida. Antes estaba en la calle Argumosa, muy cerca de donde está ahora. Entonces estaba en un local muy grande, tenía dos plantas. Allí trabajé mucho con Fernando Baena. Organizaba un ciclo que se llamaba Instalaciones y yo el ciclo de Acciones. Además una vez al mes organizábamos una cosa que llamábamos Merienda de Negros. Iba quien quería y contaba lo que hacía. Presentaba su trabajo o recitaba un poema, o hacía una performance. Había un poco de todo.

Luego organizamos otro programa que se llamó Teoría y Práctica de la Acción, en la que los invitados enviaban sus partituras de acciones para ser producidas por otros que no necesariamente tenían que ser artistas, de hecho mi sobrino adolescente interpretó una de ellas. La idea resulto muy interesante pero surgió de forma casual. Pensamos en organizar algo, pero no teníamos dinero para traer gente a Madrid, entonces se nos ocurrió la idea de pedir partituras, que la gente las enviase y que pudieran ser interpretadas. Muchas veces las cosas surgían por la propia falta de recursos y de infraestructuras. En ese momento hubo gente que continuó y otra gente que abandonó el carro. Y lo abandonaron por dos motivos: porque te dedicas a una vida más convencional, porque hay que ganar pelas y sobrevivir o porque das el salto, y de pronto te pilla una galería y te das cuenta que la performance es una gilipollez y que nunca vas a sacar una perra de ahí.

Entonces te dedicas al vídeo, o a la instalación o a la fotografía. Todos conocemos casos así.

Hacia la mitad de los noventa fueron tiempos inciertos. Por una parte el núcleo potente de Madrid se diluye. Acaba el proyecto del Ojo Atómico. Cada cual sigue a su historia. Fernando Baena y yo comenzamos a programar en Cruce. Después se incorporó Hilario Álvarez. Seguíamos trabajando pero no había ni la tensión ni la efervescencia que hubo en los primeros noventa en Madrid.

Acción!MAD

A partir del año 2000 en mi caso empiezo a tener mucha relación con la asociación de artistas de Madrid y también con otros artistas y colectivos de fuera de España. Y te haces consciente de lo que significa la precariedad de nuestro sistema. Nuestro sistema es el más precario de Europa y probablemente de todo el mundo, quizá en Malí estén algo peor. Hoy seguimos igual, después de quince años, seguimos igual. No hay ni una seguridad social especial para artistas, tampoco un IRPF especial, ni una previsión para la jubilación. Puede parecer una tontería cuando tienes veinte años pero no lo es, es decir, si no tienes un trabajo alternativo, donde acabas. Pedro Garhel puede ser un ejemplo de esto. Se estuvo dejando la piel en Espacio P durante años y luego si no llega a ser por su trabajo en la Universidad de Salamanca, como profesor asociado, se queda en la calle.

Yo me asocié a AMAVI, Asociación Madrileña de Artistas Visuales Independientes, en el noventa y ocho o noventa y nueve, desde su fundación. Y estuve hasta el 2004, hasta después del primer Acción!Mad. Y es a través de AMAVI como comenzó el proyecto Acción!Mad. La Comunidad de

Madrid dio un dinero para que la asociación organizara un encuentro o un festival. Desde la Junta Directiva se decidió que los artistas que tuvieran un proyecto de comisariado en un área concreta, y por supuesto contemporánea, lo organizaran. No solo se realizó la parte arte de acción y performances, que comisariamos Hilario Álvarez y yo, también se organizaron encuentros de arte público, instalaciones, vídeo y publicaciones,

La idea era continuar anualmente con este proyecto desde la asociación pero la junta directiva cambió y la nueva decidió que no era el cometido de la asociación organizar encuentros, o ferias, o muestras, que el cometido de la asociación era luchar por los artistas y por su situación. Se paró entonces el proyecto, desde AVAM —Artistas Visuales Asociados de Madrid—, que es como se llamó luego AMAVI. Pero Hilario y yo tiramos para adelante con el festival, con la parte de acción, porque pensamos que era necesario ya que realmente no había un canal de difusión propio para la performance en Madrid.

En el segundo año, en el 2004 no tuvimos dinero. Conseguimos montar con el Círculo de Bellas Artes con muy poco dinero un encuentro para recordar el cuarenta aniversario de Zaj e invitamos a Juan Hidalgo y a Esther Ferrer y a José Luis Castillejo y a Ramón Barce y a Walter Marchetti en la distancia. A partir del 2005 sí que hemos recibido ayudas y subvenciones. Unos años más que otros, del Ministerio de Cultura o de Matadero. Con las subvenciones empezamos a tener más recursos.

En los primeros años, del 2005 hasta 2007, recibimos las ayudas del Ministerio de Cultura, concretamente de la Dirección General de Bellas Artes. Nuestros presupuestos eran muy pequeñitos pero podíamos tirar. Sobre todo porque organizábamos los Encuentros en el Círculo de Bellas

Artes. El Círculo nos cedía el espacio y los recursos técnicos que tenían. También nos hacían la publicidad. Así teníamos cubierta casi la mitad del presupuesto en especie y podíamos destinar el dinero de las subvenciones para pagar a los artistas los viajes, el hotel y honorarios. Eran encuentros pequeños, unos doce artistas. Hilario y yo teníamos claro que había que utilizar recursos externos. Porque el dinero nunca era mucho, teníamos que llegar a acuerdos con otras instituciones, otros lugares, otros sitios. Es decir, que si no tienes dinero pero tienes técnicos, tienes equipos e incluso te pueden ayudar en algo más, pues ya te vas quitando pagos de en medio. Además tampoco tienes que hacer un esfuerzo tan grande a nivel organizativo. Lo haces pero al menos no es tan brutal. La propia institución ya se encarga de parte del trabajo, sobre todo de la parte de producción técnica.

La programación de Acción!MAD no quiere tender ni hacia lo social ni hacia las artes escénicas. Porque creo que para esas tendencias ya hay otros circuitos. Nos parece que debemos ocuparnos mas del arte de acción y la performance en sentido amplio. Esto que no tiene normalmente cabida ni en los festivales de artes escénicas ni en los de artes visuales por una razón o por otra.

Madrid, una escena muy personalista

Yo creo que en Madrid el mundo del arte es muy personalista. Si hay personas que en un momento tiran para arriba, se puede hacer algo, si no las hay, no. No hay un sustrato fuerte. Yo creo que ha habido siempre muy poco movimiento alternativo. Poco movimiento de espacios fuera de lo institucional, al menos en los años ochenta y noventa.

Espacio P, el Ojo Atómico y Garaje Pemasa, aunque el último era un proyecto mas personal y no surgido de los propios artistas. Y también hay que tener en cuenta que los espacios consumen mucho. Organizar de vez en cuando algo, cuando no tienes un espacio que mantener, y eres, digamos, un organizador oportunista, como era mi caso, es mucho más sencillo que mantener un espacio como en el caso del proyecto de Tomás. Encargarte de todo, lidiar con los vecinos, barrer, programar, montar, conseguir recursos, ocuparte del bar. De todo. Tomás ha hecho trabajos titánicos. Tienes que hacerlo todo.

En Madrid nunca ha habido apoyo institucional a los espacios independientes. Nunca. Además, incluso cuando se ha cedido un espacio como en el caso de La Tabacalera, la cesión no es suficiente, es un regalo envenenado. Porque tienes el espacio pero luego hay que llenarlo de contenidos y ocuparse de todo, y eso muy duro. Eso es una locura. O eres un colectivo grandísimo o acabas quemado. Es hacer un mundo. Si tienes la energía pero no los recursos es una locura. Si tienes otro trabajo, una familia, no puedes, al final no puedes. Te consume.

Los Centros de Arte que han ido apareciendo a partir del dos mil son la gran mayoría arquitecturas vacías. Son edificios que no se ha previsto cómo llenar, dirigidos desde arriba que ni tan siquiera contactan con lo que está sucediendo a su alrededor.

La Casa Encendida sin embargo está muy enraizada en el barrio. Por el tipo de proyecto que tienen. Me pase una semana entera con Nilo, para arriba y para abajo. Mirando escaleras, mirando taquillas. Es curioso, yo creo que hay algunos usuarios que viven en la calle y dejan su ropa y sus cosas en una taquilla. Luego van a la biblioteca, o están apuntados a algún curso. Y al final de la mañana recogen

sus cosas. Está muy enraizado en el barrio el proyecto de Casa Encendida.

Los dos mil y vuelta

Tras los noventa empiezan los 2000. Empieza a convocarse alguna beca o subvención tanto para proyectos como para artistas. Sin subvenciones no puedes hacer nada. Yo creo que una de las cosas que siempre hemos tenido claro los artistas que como yo organizamos cosas, es que hay que comer. Que de catálogos no vives, que no puedes freírte un catálogo todos los días para comer. Y aun en nuestras mínimas posibilidades, cuando organizamos algo, hay que intentar pagar alojamientos, viajes y dietas, hay que intentar pagar unos mínimos honorarios. Si no puedes ofrecer esto, no merece la pena tirar del carro, para qué. En los primeros noventa aún te lo planteabas, porque entonces no había nada. Pero después qué. Todos necesitamos recursos, para producir. Además son recursos públicos. Los recursos públicos son nuestros. Hay que luchar por ellos, por el reparto justo de esos recursos.

Los noventa fueron de pura supervivencia. Yo he dejado de currar hace un año. Un palizón de vida, vamos. Y tengo un hijo de diez años, Max. No sé cómo me he podido apañarme. Madrid es una ciudad durísima. Aquí uno va loco. Todo es muy caro. Ya el metro te cuesta un huevo. Es horrible.

Este año, el 2013, seguimos programando en Matadero. Aún tengo que hablarlo con ellos porque ha cambiado la dirección. Esto es lo malo del sistema, que hay que empezar de nuevo cada vez que algo cambia: un equipo, un director, un gobierno. Hay que volver a contar todo, de cero. ¡Qué

pereza, la virgen! Yo creo que el problema de España, y el de Madrid, es que siempre tienes que volver a empezar. Es como la piedra que hay que volver a levantar, colina arriba, y luego cuando llegas se te cae, y bajas, y vuelves a empezar. Cada vez que hay cambio de equipo de gestión tienes que volver a empezar, cada vez.

Y claro, puede ser que a los que llegan no les interese nada el arte de acción. Puede darse el caso que proyectos que ya están consolidados mueran en dos minutos, y no por falta de recursos sino por falta de interés, por falta de comprensión.

Yo creo que los equipos gestores trabajan con proyectos bastante individualistas, sin una idea de conjunto ni de futuro. Y el ciudadano medio no se siente cercano al arte contemporáneo. El arte contemporáneo sigue siendo algo muy excepcional. Madrid, en este sentido, es terrible. Moverse es complicado y no pasa nada, o pasa poco.

Por ejemplo, estuve hace poco en una reunión del PECAM, Plan Estratégico de Cultura del Ayuntamiento de Madrid. Allí estaba también Jordi Claramonte, estaba gente del CSA La Tabacalera, representantes de Esto es una Plaza y así. De repente el Ayuntamiento empieza su discurso y te das cuenta de que ahora les ha dado por los barrios, los huertos, las comunidades, los vecinos, los «no sé qué» y los «no sé cuántos». Pero realmente al escucharles comprendes que son simplemente palabras, que realmente no entienden el significado de nada de esto. Sin embargo es algo que les sale baratísimo. Le interesa porque no tienen una perra para programar, entonces las historias de base que se gestionan por la ciudadanía salen muy baratas, les vienen de muerte. Es una postura totalmente oportunista y encima parecen modernos. En esta reunión solo había otra mujer que gestionaba arte contemporáneo y les dijimos: «No entendemos,

¿por qué no hacéis otra reunión con nosotros?, o más bien, ¿por qué no nos decís directamente que nos vais a decapitar y que ya no os interesa nada lo nuestro, fundamentalmente porque cuesta más dinero?» No le veíamos sentido alguno. Yo creo que sí, que hay que sostener todo lo que sucede desde la ciudadanía, pero no se puede de repente dejar de apoyar proyectos que llevan igual diez o veinte años y que funcionan y son interesantes porque ahora queda más moderno esto otro o porque sale más barato, eso es increíble.

En Madrid pasan muchas cosas, y siempre va a haber algo, siempre. Desde los musicales de la Gran Vía, a las exposiciones del MNCARS, el Festival de Arte Sacro, Escena Contemporánea, el Festival de Otoño, el Festival de Otoño en Primavera, etc. Entonces que el festival de Acción!MAD desaparezca o no desaparezca no supone nada ni para el Ayuntamiento, ni para la Comunidad, que nunca nos ha apoyado, ni para el Ministerio de Cultura, para ellos es una actividad como otra cualquiera, totalmente intercambiable, prescindible y ni siquiera demasiado importante o popular. Cuando hablaba con nuestros socios polacos, que programan arte de acción en una ciudad pequeñita donde se ha integrado tan bien la performance me daba cuenta de todo esto. Allí solo hay ese festival y poco más. En una ciudad pequeña que algo cuaje es más fácil. En el tejido ciudadano o incluso a nivel institucional. Aquí si tú te vas quedan setenta cosas más.

Las redes y la supervivencia

La falta de recursos genera endogamia. Primero, si no puedes pagar viaje y alojamiento, te ves obligado a invitar a artistas que viven en Madrid, independientemente

de que te interese o no lo que hacen. Segundo, la falta de recursos te hace acudir a países que tienen un sistema de apoyo a la movilidad fuerte y pueden pagar el viaje y hasta el alojamiento de sus artistas, como por ejemplo Alemania, Finlandia, Suiza o Noruega. Esto genera una discriminación enorme en la programación respecto a economías menos desarrolladas. Si va a costar el doble, ¿por qué invitar a un artista iraní a mi festival por muy bueno que sea? Yo tampoco tengo todos los recursos del mundo, entonces, tenemos un problema.

Creo que si en Madrid hemos sobrevivido ha sido gracias a estas redes que hemos creado entre nosotros, los artistas, los organizadores y los oportunistas. No es un adjetivo peyorativo, ni mucho menos, muy al contrario. Cuando digo oportunistas me refiero a los que hemos sabido aprovechar las oportunidades para dar a conocer lo que nos gusta, lo que nos interesa y lo que amamos. Y creo que la única posibilidad de sobrevivir es generar redes dentro de la propia ciudad o de tu propia comunidad de intereses. Tienen, además, que ser redes muy amplias, muy permeables.

Desde Acción!MAD he intentado que esas redes fueran lo más amplias posible. A todos los niveles. Hemos generado red con la institución, con el MNCARS o con Matadero. También hemos generado red con los espacios independientes. También con artistas y con proyectos de fuera de España. También con la universidad e incluso últimamente con la periferia, con una idea de descentralización, de generar proyectos en la periferia geográfica. A mí me ha tocado vivirla y creo que se puede establecer una relación diferente con el territorio. A nivel práctico, con una amplia red, si te falla uno tienes a los otros, es la única manera de sobrevivir e integrarte en la realidad.

Performance o arte de acción

A mi trabajo le llamo normalmente performance. Pero tampoco quiero darle una «definición muy definida», simplemente porque creo que coartaría mi propio desarrollo. A veces utilizo el término de arte de acción pero realmente no lo sé, no sé cómo definir lo que hago y a veces me sorprende a mí misma lo que sucede, por dónde puede ir mi investigación. El azar también es un elemento muy importante. Es posible que estés dando vueltas sobre ciertas cosas y de repente la vida te ofrezca otras quizás algo aún más interesante. En mi caso empezar a trabajar con Abel Loureda significó un cambio muy importante. Pasas de rumiar tu trabajo en solitario a tener que pactarlo en pareja. No solamente artística, también vital. Eso es algo que yo no preveía ni de lejos pero que ha sido importantísimo para mí individualmente.

Volviendo la vista a finales de los ochenta y tras los talleres de arte actual, y luego un tiempo viviendo en Europa, vuelves y te das cuenta de que se pueden hacer y organizar muchas cosas sin demasiado lío y sin demasiado dinero. A mí al menos eso me dio la clave, viajar, conocer, entender la autogestión. Te das cuenta de que sí, que es complicado pero no inabarcable. Que poder organizar una cosa en un espacio que te prestan, con algo de recursos, y que cada cual pueda contar lo que hace o lo que está haciendo, sobre todo en el tema de la performance no requiere de un gran aparataje o de una estructura tremenda, y eso fue el germen del I Festival de Performance que se hizo en el Espacio P. Y ese festival lo organizamos entre Tomás Ruiz-Rivas y yo, probablemente porque él había estado el año anterior en Alemania y yo en Holanda y nos habíamos dado cuenta de que si quieres es posible, que la cuestión es empezar.

Los jóvenes por supuesto que tienen hoy una orientación más internacional, claro, cómo no. Antes había menos movilidad, menos conocimiento de lo que estaba pasando fuera, menos escena, menos relación entre las propias universidades, menos programas Erasmus. Hombre te pasas un año fuera y te cambia la vida. Yo me pase unos pocos meses en Holanda y me cambió la vida, si me llego a pasar un año, yo creo que ya ni vuelvo.

Tenemos un público fiel, que nos sigue desde hace años y al cual le interesa el arte de acción y ese público se ha ido ampliando poco a poco. Por ejemplo el curso que organizamos en la Facultad de Bellas Artes ha sido muy importante para crear nuevos públicos pero también para interesar a gente más joven en la performance como género. El taller en la facultad está orientado a que los participantes muestren una performance en Matadero en el contexto de Acción!MAD y eso no es teoría, es trabajo práctico y es una forma de relación entre la universidad. La realidad de la producción/distribución y el contacto con otros artistas nacionales e internaciones con años de trayectoria a sus espaldas.

Antes trabajamos más con espacios independientes, un poco para tocar todos los palos de la ciudad, como Off Limits o El Patio de Martín de los Heros. Hoy no me parece demasiado honesto programar parte de nuestro encuentro en espacios que ya de por sí tienen que lidiar muy duramente por su supervivencia y es por esto que últimamente solo trabajamos con espacios institucionales que al menos puedan, con recursos públicos, ayudarnos en la producción de nuestro programa, ya sea cediendo el espacio o bien los equipos técnicos y humanos. Incluso en las últimas ediciones hemos intentado de alguna manera impulsar o colaborar con otros proyectos independientes haciendo de mediadores con la institución de cualquier forma posible.

Si yo quisiera seguir el hilo narrativo de la performance en España creo que investigaría sobre las redes de gestión y difusión. Al menos en España no se puede hablar de la historia de la performance si no se habla de esas redes autogestionarias, la redes de distribución de la performance. Yo eso lo tengo clarísimo. No hubiéramos podido sobrevivir sin esas redes. No solo no hubiéramos podido sobrevivir, es que, además, no hubiéramos podido pensar sobre lo que estábamos haciendo. Sin ese contexto podías haber tenido suerte y convertirte en un artista internacional, o te hubieras quedado aquí convertido en un artista local, pero de ninguna manera hubieras podido tener una reflexión sobre tu trabajo y tu contexto social como la que te da el contacto con otros, con la misma gestión.

Y eso es lo más interesante. Si haces solo performance pues al final no deja de ser un género como otro cualquier. Ahora me interesa mucho trabajar con otros, con Nilo o con Abel, de forma que sales de tu propio encierro creativo, que acaba siendo un rollo. La creación de redes informales, eso es lo que da realmente vidilla a la acción.

La edición de *Reformer* en el CA2M, lo de Claudia Claremi, no las he visto. Pero claro es que el CA2M, está muy lejos, muy lejos. A mí me cuesta mucho ir. Y la verdad es que no voy a casi nada. Teniendo un niño es muy difícil. Ahora ya tiene 10 años pero tampoco puedo salir tanto.

A veces hago interpretaciones de piezas *Fluxus* como quien interpreta una pieza de música. Ellos así las concibieron. De hecho las partituras están escritas. Me gusta hacerlas en una estructura de concierto. Lo que Nilo y yo hicimos en La Casa Encendida incluía la interpretación de partituras de John Cage, de George Brecht y Esther Ferrer en una especie de concierto en el espacio.

Realmente no me interesa la recreación. No me llama la

atención. Recreación tal cual. No sé. No lo veo. En un contexto más de concierto sí tiene sentido. Son piezas que las siente uno como propias. No es posible realizar una acción con el sentido, cuando se recreaban las de Allan Kaprow, no sé, con el sentido de revivir, no es posible, es imposible. Solo se puede, si hay una partitura, hacerla de nuevo. *Fluxus* hizo muchas partituras, con ese sentido muy musical de interpretación.

Y en el 96 cuando organizamos *Teoría y Práctica de la Acción* pedíamos partituras y se sabía de antemano que iban a ser interpretadas. Luego colaboramos con el proyecto *Exchange*, te pedían una partitura para otra persona, para que la interpretase, y esa otra persona la interpretaba. Todos sabíamos de antemano el sistema y muchas veces jugabas también con el concepto de interpretación y con la ambigüedad de las palabras y situaciones.

Orígenes inciertos

Si nos referimos a cierta reflexión sobre los orígenes de la performance, o de la misma performance habría mucho de que hablar. Cuando Rafa Lamata y Jaime Vallaure, Los Torreznos, sacan su ABC de la performance, y cuando se lanza la *Teoría y Práctica de la Acción*, es justo después del subidón de la performance en primeros años noventa. Justo después. Cuando ya el modelo se había agotado. Y necesitabas pensar otras cosas. El ABC es muy sarcástico, y ponían la nota en lo que ya era un clásico en nuestras performances. Los otros proyectos eran también reflexiones, nos andábamos autocolapsando en nuestra propias prácticas. Buscábamos nuevas vías, nuevas prácticas, desde una cierta intuición más que reflexión. Y, bueno, ¿dónde colocar

el origen?, depende del punto en el que tú quieras poner el énfasis.

Si hablas desde la antropología dices siempre ha habido performance: la religión y los rituales. Si hablas desde el poder político igual, siempre ha habido performance del poder, desde tiempos inmemoriales: los grandes faraones, los imperios, los fastos, las paradas militares de Hitler era una performance gigantes. Como la concebimos ahora podemos hablar de los futuristas, de Dadá, de John Cage, del *Black Mountain College*. Puedes hablar de Allan Kaprow, que es menos conocido en Europa. Sus diez y ocho *happenings* en seis partes, o *18 en 6*, pues son muy importantes, y son de los años cincuenta. Además ese encuentro del que hablas, resulta interesante el caso de Kaprow y de Vostel, dos modos diferentes de verlo.

Para mí la performance es «salirte un poco del tiesto». Es no hacer las cosas que se espera que hagas. Eso es para mí la performance.

JORDI CLARAMONTE

Diciembre de 2013

Ha promovido iniciativas que han supuesto un punto de inflexión en la institucionalidad española. Ha estado presente en proyectos que surgen una y otra vez en el discurso de muchos otros, como la Fiambrera Obrera, el Lobby Feroz, o La Tabacalera de Lavapiés. Tiene un pie en el arte y otro en la academia, aunque, conforme pasan los años, cada vez tiene más los dos en la academia.

Jordi maneja el lenguaje con claridad. No creo que su modo de narrarse sea espontáneo, ni tampoco gratuito. Es un modo de recontar su vida sopesado con la perspectiva de los años. Una génesis que va de su pasado como electricista, a su búsqueda de utillajes conceptuales, como él mismo llama a su pasión por armarla parda, a su fina inteligencia, a su mezcla de códigos de lenguaje que puede pasar de la zafiedad más malsonante a la sutileza solo apta para mentes muy preparadas.

Conocí a Jordi en el año 2008 mientras hablaba con Manuel Delgado. Desde ese mes de abril de aquel año hemos venido haciendo trabajos juntos: artículos, clases, coplas y demás. Desde que llegó a Lavapiés se convirtió en un puente que enlazó los activismos y el arte, desde un acercamiento teórico y otro práctico, escribiendo y haciendo. Saliendo a las calles a movilizarse por otros medios nuevos y reclusándose en el campo a leer, estudiar y escribir. No concibe una cosa sin la otra, el hacer sin pensar o el pensar sin hacer. Creo que esa capacidad de articular la teoría y establecer los conceptos que estructuran lo que va haciendo es lo que ha conseguido que lo conozca todo el mundo, quizá más por el decir que el hacer. O al revés, pues nunca acaba uno ni de

sorprenderse ni de atinar a la hora de nombrar a un filósofo cuatro por cuatro.

VIVIR LA «REPÚBLICA DE LOS FINES»

Jordi Claramonte

Vida, insumisión y activismo

Me llamo Jordi Claramonte y nací en un pueblecito de Castellón que se llama Villarreal, en 1969. Allí viví hasta los dieciocho años, cuando me fui de casa para ponerme a estudiar filosofía y a trabajar en una fábrica, La Porcelanosa, de insigne memoria. Mientras trabajaba, estudiaba y fornecaba, no me daba tiempo a muchas más cosas.

A los veintiuno deje de trabajar y me dediqué más a estudiar, a investigar, a buscarme la vida como podía. También había dado un paso importante a los diecinueve, el de declararme insumiso. Dos años después me llegó la condena de inhabilitación que me mantuvo apartado de cualquier tipo de relación laboral con la administración, como becario o profesor, durante catorce años. Esa condena, y mi implicación con el movimiento de insumisión, me puso en contacto con un montón de gente que ya estaban políticamente organizados para dar cuenta de esto, lo que supuso un cambio de escala, porque me iba la libertad en ello. Así que hubo que preparar el juicio, hacer campaña, preparar la cosa y tramarla. Teniendo en cuenta, además, que en Castellón éramos tan solo dos los insumisos. Antes de esto ya

había estado implicado con grupos ecologistas en mi pueblo haciendo movidas, ya había tramado cosas.

De la performance a la intervención

A Santi Barber, que en el noventa estaba en cuarto o quinto de Bellas Artes, le fascinaba la performance. Y nos inició a Curro y a mí con una actividad que es de las pocas cosas que te brinda la oportunidad de desnudarte en público. El encanto de la performance nos duró ese año. Luego estuvimos en México, en Chiapas, haciendo también performances, en pueblos indígenas. Y nos dimos cuenta de lo que era obvio, que la performance tenía mucho de teatrillo. De teatrillo cutre muchas veces, de exceso de complacencia y narcisismo. Vale que estaba bien desnudarse y enseñar las carnes al público. Pero nos repelía un poco.

Por aquel entonces, gracias a Nelo Vilar, descubrimos un concepto que se manejaba en Canadá, el de intervención o maniobra. Era una especie de performance, pero aplicada a un ámbito urbano o rural pero no formalizado, fuera de cualquier contexto, como un festival o una convocatoria de performances. Era una manifestación artística completamente salvaje y completamente gratuita que modificaba el entorno material y cambiaba así las condiciones. Eso nos fascinó muchísimo más que la performance y empezamos a hacer intervenciones todo el tiempo. Íbamos por la calle haciendo intervenciones continuamente.

Santi, Curro y Xelo en Sevilla y yo en Madrid empezamos a aplicar, casi al mismo tiempo, la intervención, esta especie de performance deslocalizada, desartistizada y *desnarcisistada*, o como se diga. Empezamos a aplicar los conceptos que habíamos aprendido en los barrios a los que

habíamos ido a vivir, con la amarga experiencia de haber sido expulsados de nuestro barrio de El Carmen en Valencia. Y habiendo aprendido qué era la gentrificación y la especulación urbana en nuestras propias carnes. Era algo muy sentido.

Tanto para mí como para mis compañeros fue muy sencillo atar cabos y hacer esas intervenciones fuera de contextos formalizados, pero en estrechísima relación con los movimientos sociales que estaban ya luchando contra la especulación urbanística. Yo me articulé con la Red de Lavapiés, mientras que Santi, Curro y Xelo lo hacían con la plataforma para salvar la Alameda de Hércules, que es donde vivían. Ellos venían a Madrid y yo fui allí alguna que otra vez.

Los noventa: activismo gamberro

En el 94 estuvimos con los zapatistas y ahí me caí del guindo. Me di cuenta de que yo no quería ser un activista más dedicado a hacer fotocopias y a pegar pasquines. No. Yo quería hacer un tipo de activismo en el que cumpliera lo que me hacía sentir más a gusto, no sé si más capacitado, pero sí más a gusto.

Quería un activismo más gamberro, más irreverente, más creativo. Visitar a los zapatistas fue un disparadero en ese sentido, pues acabamos de digerir el cambio de cultura política que los zapatistas traían, que ya no era la vieja cultura comunista europea, sino que era una cultura mucho más vacilona. Como eran ellos. Como el subcomandante Marcos.

Eso fue en el noventa y cuatro, y a la vuelta, en el noventa y cinco, decidimos lanzar una pequeña organización, La

Telaraña, formada por los que habíamos participado en los encuentros zapatistas de aquí, en Madrid, y que estábamos hartos de tanto resabiado. Comenzamos a hacer nuestras propias intervenciones como grupillo de acción. Nos juntamos con la Red de Lavapiés y comenzamos a trabajar.

Para la Red era urgente captar la atención de los medios para evitar desalojos. El ayuntamiento en esa época había hecho un plan de rehabilitación en el que se especificaba que querían un cambio de población y eso suponía expulsar a los inmigrantes y a las abuelillas para sustituirlos por jóvenes convenientemente cualificados. Literalmente eso venía en el plan. Para parar esos desalojos había que moverse.

Empezamos a hacer intervenciones empapelando fachadas. Todo muy cutre, sin un puto duro. Fotocopiando, recortando y pegando. Tenían su qué, pero nos dimos cuenta que para que eso saliese en los medios, había que hacer algún tipo de convocatoria. Entonces conocí a Nieves Correa y a Hilario Álvarez, y me dirigí a la galería donde ellos se reunían: El Cruce. Allí conocí también a Mar Núñez y a toda la gente que andaba en el circuito de la performance.

Ellos hacían un tipo de performance como la que antes había hecho Santi y seguía haciendo Nelo, que llamaban Arte Paralelo. Andaban con ese tipo de etiquetas, que si Arte Alternativo o Arte Paralelo, que eran las que les gustaban más. Aunque ellos estaban más centrados en espacios alternativos a la galería. Tal vez por eso les gustó mucho nuestra propuesta, les encantó hacer sus performances en las corralas, en las casas okupas, en los edificios y calles de Lavapiés.

Allí también se acopló el concepto este de Revista Caminada, que había acuñado, y tenía muy trillado, Rafael Lamata, otro que además aparecía por Cruce. Aplicamos ese concepto a unas jornadas de acciones en las que cada cual hacía lo que venía haciendo, pero en corralas

con peligro de desalojo o en las calles. Mucha gente hizo performances para sorpresa y estupor de los abuelillos y abuelillas, mientras que muchos otros, como mi grupillo, intervenciones. Por ejemplo cambiamos nombres de calles y otra serie de gamberradas de las nuestras, pero en un contexto celebratorio. Conseguimos bastante repercusión en los medios de comunicación y, sobre todo, reforzó mucho la Red de Lavapiés, que vio cómo sus reuniones se incrementaban en número de activistas con vecinos que se sumaban a la cosa.

Esas jornadas de intervenciones artísticas las repetimos al menos otro año o dos más. Con muchos artistas, incluso algunos de Barcelona que mandaban piezas, esculturas o instalaciones, que las enviaban para que se expusieran en la «okupa». Era gente que seguían pensando en términos formales como antaño, pero en lugar de exponer en un museo o en una galería se hacía en un barrio relativamente guay, como era Lavapiés, y relativamente cutre. Me acuerdo de una pieza que se montó en la «okupa», que nadie sabía muy bien qué era aquello, que se montó como una especie de «cosa» y ya. Cuando se acabó se envió de vuelta.

Laboratorio I y el Lobby feroz

El Laboratorio I estaba en la calle de Embajadores, frente a Tabacalera, y lo que hoy es el Parque del Casino. Era un instituto de química abandonado que, por atrás, conectaba con el parque que entonces estaba cerrado al público.

Era la okupa que venía de Minuesa, algo bastante céntrico, muy cerradillo, muy punki. Aunque en el Laboratorio ya estaban más reformistas y culturitas. Ahí estaban Raúl Sánchez Cedillo, Marta Malo, Carlos Vidania y muchos más.

Al tiempo armamos el Lobby Feroz, una pequeña organización con Ernesto Ferrer, Carlos de Usera, Nieves, Hilario, Mar y yo mismo. No recuerdo si había alguna otra gentecilla por ahí. Intervinimos en otra experiencia de colaboración vecinal montando un grupo de intervención para echar una mano en el Parque de la Cornisa, que fue el siguiente golpe del barrio, aunque del lado de La Latina. Allí querían hacer el alcalde Álvarez del Manzano y el obispo Rouco Varela, que ya estaba por aquí, un bolo donde iba a haber un parque vecinal.

El arquitecto había diseñado como dos torres gemelas con otras dos torrecillas encima de tal modo que hacía un hueco en forma de cruz entre los edificios. Como la crucifixión del paisaje del poniente y del patrimonio vecinal, bastante enervante.

La Fiambrera Obrera

Desde las primeras performances o intervenciones que hicimos ya éramos Fiambrera. Al principio no era Obrera. La primera intervención fue precisamente en el IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, de El Carmen. Fue durante una inauguración a la que nos colamos y robamos toda la comida y todas las botellas de cava que pudimos. La gracia consistía en que íbamos con una fiambrera para llevarnos el jamón, aunque, para darle un carácter más artístico, dibujábamos flechitas así en las mesas. Pero nuestro claro objetivo era llevarnos el jamón. Luego, sin que lo tuviéramos como objetivo políticamente articulado, nos constituimos como grupo dispuesto a reventar las inauguraciones de arte.

Había un cierto antagonismo. De hecho fue la llegada del museo y la especulación añadida lo que nos echó de nuestro

barrio. Y nosotros decidimos hacerle la puñeta atacándolo de estas maneras tan ingenuas.

Allí se empezó a hablar de la Fiambrera. Nosotros, entre nosotros. Sabíamos que no éramos artistas, ni de carrera ni de postín. Pero usábamos el arte o bien para comer o bien para hacer acciones de orden político. Y eso no significaba que menospreciásemos la sensibilidad.

Cuando vine a Madrid conocí al padrecito, a Ernesto Ferrer, que estudiaba el doctorado en la Universidad Autónoma. Cuando se enteró del nombre dijo: «Tenéis un grupo que se llama la Fiambrera, yo quiero sumarme a eso». Así se sumaba la gente. Cualquiera que se acercase y le gustase la guasa era Fiambrera, esa es la gracia, el rollo.

Luego ya fuimos Fiambrera Obrera. El nombre viene de una cita de Flaubert en la que hablaba del socialismo como una mezcla de la inmaculada concepción y la fiambrera obrera. Lo decía así. Que el socialismo reformista era eso. Me gustó mucho. Y empezamos a usarlo. Al tiempo, en Sevilla, quizá porque pensaron que La Fiambrera Obrera éramos los de Madrid, comenzaron a llamarse la Fiambrera Barroca. Y Santi, que era de Valencia profunda y le llamábamos Garrofet, empezó a llamarse la Fiambrera Garrofera, pero vamos, fueron destilaciones de la cosa.

Michel de Certeau: utillaje conceptual

Siempre que hay un juego estético hay gente que se acopla por unos sitios que nunca habías pensado. Lo que menos le importa es tu intención como artista o como activista. Se acoplan porque les mola. Pero esta bien, es parte del plan.

De hecho eso lo habíamos aprendido trabajando con los zapatistas. La idea de que no nos interesaba generar

un catecismo o discurso cerrado, sino un ámbito de juego, un ámbito de experimentación y de tanteo. Esto tenía un valor político, no porque fuera práctico o porque fuera efectivo, sino porque de hecho esa disposición para jugar, para no cerrarnos en significados acogotados nos parecía «de hecho» un valor político.

Hay textos de la Fiambrera que hice en esa época que hablan, precisamente, de eso. Fue cuando Currito, que estaba estudiando antropología, descubrió los textos de Michel de Certeau, sobre las tácticas. E inmediatamente los incorporamos a nuestro utillaje conceptual. De hecho me entusiasmó tanto que me puse a traducir a De Certeau. También textos de la guerra electrónica, de la *Net War*, y los subí a la web. Ahí andábamos aún tanteando y buscando un poco cual había de ser nuestro referente teórico.

Nosotros hacíamos fotocopias cutres, no tenía ningún sentido hacer series numeradas, no tenían el aura de una obra de arte. Pero, sabe Dios, a lo mejor dentro de un tiempo se fetichicizan. Aunque, obviamente, no seremos nosotros los beneficiarios.

Nosotros, evidentemente, lo que queríamos era ser efectivos social y políticamente. También queríamos experimentar estéticamente. Quizá éramos más frescos que otra gente, porque no partíamos de una agenda artística o poética preconcebida. Hacíamos tergiversaciones de cómics pero no sabíamos que los situacionistas ya habían hecho eso.

Era una forma barata, sencilla, que hacíamos porque nos daba la gana, y además funcionaba. Si hubiéramos descubierto otra cosa que funcionase, quizá hubiéramos hecho eso.

Reclaim the Streets, Ne Pas Plier y RTMark

Mi recuerdo de Madrid tras las intervenciones del Lobby Feroz se dispara ya hacia una manifestación, organizada por el Laboratorio II, que estaba en la calle de Amparo. En esa manifestación conocí a Javi, un chaval de Málaga que vivía en Londres y curraba con Reclaim the Streets. Era un tipo muy entregado, muy consagrado a la causa de la revolución y de las fiestas *rave*. Entonces yo creo que fue a través de Javi que conocí a los alemanes de Ninguna Persona es Ilegal.

De repente en el año noventa y ocho o así las cosas empezaron a acelerarse solas. Nos pusimos en contacto con los Ne Pas Plier, en Francia, con los alemanes, con la Guerrilla de la Comunicación, con Reclaim the Streets. Y también le escribí un correo súperinocente a una gente que se llamaba RTMark, que hacía intervenciones basadas en la red, mucho más tecnificadas que las nuestras pero con un tono muy parecido. Yo les descubrí por casualidad en internet, les envié su página traducida al español y me ofrecí a traducirles sus textos. Vieron la página, la colgaron y nos hicimos colegas. Luego, cuando ya eran los *Yes Men*, nos invitaron a los Fiambres a Los Ángeles. Fue en el año noventa y nueve, a CalArts. Para allí nos fuimos Currito, Santi y yo, con un traje baratucho, una paella gigante y una bota de vino. Con el equipo completo.

Yo creo que esa ficción de que había tres tipos que habían estado organizando cosas de arte político aquí y allá, en Madrid y en Sevilla, para arriba y para abajo, y que de pronto se plantan en Los Ángeles deslumbró a Jorge Ribalta, porque me llamó estando aún allí. Era el segundo de a bordo del MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, en aquel tiempo. Me llamó para decirme que montásemos alguna cosa, un seminario, un tallercillo. Yo creo que el quería un

seminario. Cuando volví de Los Ángeles me acerqué por allí y fue cuando me encargó lo de La Acción Directa como una de las Bellas Artes.

La Acción Directa como una de las Bellas Artes

Lo que Jorge me encargaba, vamos a ver, no era más que un seminario al uso, con tres o cuatro conferenciantes. Daban su conferencia en el MACBA, se quedaban en su hotel y se piraban. Pero claro, cuando me dijo que iba a traer a los de Nadie es Ilegal o a Reclaim the Streets, o Ne pas Plier o los RTMark, tipos muy potentes y muy políticamente comprometidos, para que dieran una chapa y se pirasen, pues pensé y le dije que ni de coña. Si los traía era para que trabajasen al menos dos semanas, para que tuviesen la oportunidad de intercambiar cromos con la gente de acá. Era la época justo anterior a la anti-globalización. Un momento en el que era fundamental tejer redes internacionales de oposición.

Jorge lo entendió, más mal que bien, porque me permitió hacerlo pero no incrementó ni un duro el presupuesto. Así que tuvimos que alojar a la gente en la pensión Dalí, una de las más cutres de las Ramblas. Allí y en la casa algunos colegas metimos a todos los artistas internacionales. Así comenzamos a tejer redes. Y bueno, yo dormía de hecho una noche en la pensión Dalí, otra noche en una okupa, otra en casa de colegas. Así todo, muy de andar por casa. Con las dietas, pasaba lo mismo. En vez de pagar las dietas cogimos toda la pasta y fuimos de bar en bar a ver cuál se enrollaba y nos daba de comer y de cenar a cuantos más mejor. Encontramos un bar de colegas en el que con lo que era para cuatro nos daba para veinte. Y si no, iba la gente que estaba en

los talleres y se iban con ellos a comer, aunque algunos nos quedábamos fuera.

Una condición que puse fue que los talleres fueran gratis cuando, para asistir a los talleres del MACBA, había que pagar. Para solucionarlo, había que hacer un cambio de formato sobrevenido. Lo gracioso es que lo hicieron. Hicimos unas listas enormes de colaboradores, que no pagaban, con todos los interesados en asistir al taller. Así conseguimos tener a unas trescientas personas participando activamente en vez de los veinte que solían acudir a los talleres.

Como los de Reclaim the Streets eran una referencia para los movimientos sociales, estos no se podían creer que fueran al MACBA, que para ellos era como el diablo, el enemigo. Así que comenzaron a hacer acciones y decretaron un boicot, porque veían en la invitación una manipulación.

Yo había ido a hablar con mucha gente, pero con estos muchachos en particular, no. Eran, sobre todo, de una revista que se llamaba Contrainfos, más o menos el periódico oficial de los okupas de Barcelona. Hablé con ellos y les pregunté: «Pero bueno, ¿qué queréis?». Al darse cuenta de que yo no era, precisamente, el capital, y de que hacía lo que podía, cambiaron y acordamos que el taller se trasladaba desde el MACBA hasta el Espai Obert, una especie de centro social en el que ya había muchas iniciativas y en la que, por cierto, cabía un montón de gente.

El Museo aceptó, cosa que al principio no podían creer estos okupis-contrainfo, porque siempre pensaron que el MACBA lo que quería era capitalizar a los invitados. Luego pidieron pasta al museo para montar el equipo de sonido que, hasta entonces, tenían que alquilar. La consiguieron, no está mal, pillaron pasta y pusieron micrófonos.

Además de las sesiones en el Espai Obert, le habíamos pedido al Museo que nos cediera un espacio para trabajar.

Nos consiguieron una nave en el Raval, una cosa muy cutre, entre taller de paraguas y almacén de salchichas, escondido en un pasadizo. Lo llamamos el cuartelillo. Allí reunimos por las mañanas a los invitados que habían venidos de fuera con los agentes sociales. Aquello fue brutal, comenzaron a tejerse campañas y movidas, páginas web y carteles. A raíz de aquellas mañanas —las conferencias eran por la tarde— salieron las Agencias.

Las Agencias: ¿arte político de cerca?

La cosa de las Agencias se le ocurrió a Javi de Reclaim the Streets. Aunque Borja diga a veces que son idea suya, es mentira. Fue Javi quien, viendo lo que pasaba en el cuartelillo, pensó que estaría genial montar algo así como una agencia gráfica que se encargara de montar carteles para todos los movimientos sociales. Para vincular a los artistas del diseño gráfico, que tenían ideas pero que trabajaban solos en su casa, con las preocupaciones de esta gente. Esto era nuevo en Barcelona.

Inmediatamente surgió hacer una agencia de medios y una de moda y complementos. Esta última surgió porque siempre teníamos problemas con los trajes que llevábamos a las manifestaciones y las acciones de desobediencia civil. Pensamos que estaría bien contar con una agencia donde se hiciera un vestuario útil, sexy de cara a los medios y con el que no pareciéramos terroristas. Después de esas tres primeras surgieron la fotográfica y la espacial, que tenía que ver con intervenciones en lugares. La otra, la de fotografía salió de los muchos fotógrafos que iban a las manifestaciones a hacer fotos y quisieron juntarse para compartir materiales.

Sí, quizá las Agencias no fueron más que eso, una web analógica. Con un espacio, el cuartelillo, y el bar del museo, que reabrimos unos cuantos de la Agencia Espacial, para socializar y sacar dinero. Eso duró poco, porque se abrió en primavera y en junio lo cerró la policía a hostias.

En octubre tuvo lugar el Taller de Acción Directa, que salió muy bien. Tuvo mucha repercusión y contó con mucha gente implicada. Al comenzar me preguntaron qué ideas tenía para continuar la cosa y les respondí que «un dispositivo de intervención continua» que se llamaría Las Agencias y que, eventualmente, se comprometería a organizar otro taller, para un año después. Aunque hasta entonces sería un lugar de producción. De producción simbólica y centrada en el cuartelillo.

Allí había cinco Agencias, con una media de doce personas implicadas en cada una de ellas. Teníamos ordenadores y máquinas de coser para hacer trajes, por lo que para febrero ya funcionábamos a todo meter. Estaba abierto las veinticuatro horas, con reuniones todo el día y gente que se quedaba allí trabajando toda la noche. En esa época, febrero de 2001, cuando yo estaba yendo y viniendo de Barcelona, nació Roger. Recuerdo que por entonces, alquilé un pisillo en la calle de La Paloma al lado del museo.

Nosotros éramos el forúnculo en el culo, teníamos nuestra gracia y hacíamos cosas en la calle. Ahora, la pasta gansa se la había llevado una exposición que se inauguró en verano a la que ni nos invitaron, por cierto. A esa exposición vino, por ejemplo, un colectivo de San Francisco que hacían trabajos contra el sida. Y cuando vinieron a Barcelona, y vieron la movida de Barcelona, las manis, y las Agencias que éramos parte del proyecto del museo pero que no estábamos en la exposición, pusieron el grito en el cielo.

El de San Francisco decía: «¡Pero que mierda es esta! A mí

me han pagado una pasta que te cagas y me han traído hasta aquí para exponer unos putos folletitos fotocopiados, muy monos, con el tema del sida. Y ahí fuera están con la policía a hostias, con unos carteles que son mucho más cojonudos que los que yo hago, y no están en la exposición, ¡Qué coño es esto!»

De ese tiempo salió una frase muy conocida, la de que los museos tenían que hacer arte político de lejos, y si era de cerca tenía que ser poco político. Porque las dos cosas no podían ser.

Político, y de cerca, significaba líos. Y efectivamente, tuvimos líos. Con la policía, que pronto detectó que nuestro «cuartelillo» era el centro neurálgico de organización de las protestas. Con la delegada del Gobierno, Julia García Valdecasas, que tuvo una entrevista con el director del museo para avisarle de que la policía iba a por nosotros. Y tanto fue así que detuvieron a la gente, arrasaron con el bar, a mí me pusieron en una lista negra. Muchos contaban que les habían detenido y les habían preguntado si me conocían. Ese tipo de cosas.

Borja, al ver que había pasado todo y no habían matado a nadie, decía que podíamos continuar con las Agencias, pero, decía, con un horario claramente establecido. Porque Valdecasas nos acusaba de que trabajábamos de noche.

Las acusaciones oficiales que le hizo a Borja era que teníamos reuniones y que las hacíamos de noche. No sé bien qué Código Penal infringíamos con esas dos acciones. Pero sí, nos reuníamos todo el tiempo y con mucha gente. Y sí, trabajábamos de noche.

Las condiciones para seguir eran que no trabajáramos de noche y, además, que cada proyecto que hiciéramos tenía que contar con su aprobación. Ahí le dijimos que no, que la autonomía era algo irrenunciable, y que bajo esas

condiciones no queríamos trabajar en Agencias, por lo que se acabaron las Agencias.

SCCPP y Yomango

Estamos a finales de 2001, más bien 2002, cuando hicimos SCCPP y Yomango. Las dos salieron de la reflexión no tanto de Barcelona, sino sobre Barcelona. Y sobre Génova, sobre Göteborg, etc. Sobre todas las manifestaciones antiglobalización. En Göteborg hubo el primer herido por bala, mientras que en Génova fue el primer muerto, Carlo Guliani, a quien la policía le disparó en la cabeza. De esa reflexión empezamos a pensar en nuevas maneras de organización. Ahí parimos el concepto de SCCPP, que significa Sabotaje Contra el Capital Pasándoselo Pipa.

Siempre que hablo de esto, hablo en plural, en plural raruno. Tal vez porque la idea surge de uno u otro, pero luego siempre fluye entre un montón de gente hasta que acaba completándose.

Cuando nos echaron del museo, nos volvimos muy *sexies*. De hecho yo fui a Turín porque nos habían invitado al Festival de Arte Joven para que fuésemos a hacer los trajes de las manifestaciones. Nos recibió encantado Michelangelo Pistoletto, el comisario de la Bienal. Pero cuando le pregunté por las manifestaciones me dijo que no había nada, pero que no me preocupara. Porque podían contratar a actores para que se pusieran los trajes. Entonces vi que había un problema de comprensión serio. No obstante, le dije que íbamos a preparar un proyecto especial para la Bienal y le aseguré que le iba a encantar. Respondió que estaba de acuerdo y que tenía confianza en nosotros.

Por entonces nos habían dejado el mejor *stand* en Turín para que montáramos el Yomango. Así que pensamos montar un taller en el *stand* de Turín para enseñar a la gente a robar con la ropa diseñada para que no saltaran las alarmas, para poder evitar las cámaras, y para lo de los juegos de miradas, en fin, lo que ya sabes. Luego, como Turín es una ciudad de las más pijas y más caras de Europa, saldríamos todos en manada de la Bienal a robar.

Al día siguiente me llama alterado el comisario ayudante de Pistoletto y me dice que qué he hecho, que nos van a matar a todos. La cosa es que, por lo visto, habían recibido todos, incluido Pistoletto, un correo mío en el que decía que íbamos a joder la Bienal con Yomango y otras partes de mi texto con el que habían hecho un corta y pega. Además, en el asunto del correo decía que «La Bienal era una mierda», lenguaje que yo no empleo, y el remite era de Jordi Claramonte, cuando nunca pongo Jordi, sino Vladimir, Fiambrera o JordiClar.

Le dije que era falso, que no era mío. Además, en caso de serlo, ¿cómo se lo podría enviar a él? De todas formas, le dije que le iba a explicar la idea que habíamos pensado. Le pareció bien, así que regresé a Turín. Pero antes, tonto de mí, envié un correo al grupo de trabajo diciéndoles que no se iban a creer lo que había pasado. Que querían matarnos, pero que la cosa se había salvado.

Al día siguiente me llama de nuevo el tío y me dice que ahora sí, que ahora la hemos cagado. Porque, decía, has vuelto a mandar tu correo pero esta vez al administrador de la bienal, un tío que yo no sabía ni quién era y que no nos quería ni ver. Me dijo que ni fuera. Porque el administrador, el tío de la pasta y el que buscaba los espónsors, había visto esto, ya no hay nada que hacer. Así que fuimos expulsados radicalmente de la Bienal, y si te he visto no me acuerdo.

Podían hacerlo porque, aunque una Bienal es un contrato, ni siquiera lo habíamos firmado. Así es el arte, muy informal. Así quedó. Para hacer esto, tienes que conocer muy bien el mundo del arte. Debes saber cómo funciona una bienal, que quien manda ahí es el administrador. El hombre que de alguna manera cierra las cuentas. Para mí es obvio que había un topo en el grupo o un policía escuchándonos. Será un poco tonto de mi parte, pero no tenía idea de quién nos podía haber hecho semejante faena. No me cabía en la cabeza que alguien de nuestro entorno hiciera una putada así de grande.

Después de eso llegó la ruptura en Barcelona. Por entonces el grupo estaba ya partido, aquello no había por donde cogerlo. Con muchas disonancias poéticas, porque cuando hay varios proyectos juntos, está muy bien pero eso es una cosa bien distinta a trabajar todos juntos en un mismo proyecto. No es que uno sea mejor o peor, es que son, simplemente, diferentes estilos. Y con los artistas ahí es donde te la juegas, con el estilo es donde te la juegas. Hasta aquí mi memoria de la secuencia barcelonesa.

Una vez pasado todo eso, volvimos a Madrid con armas y bagaje, empecé a currar con Tina de forma continuada. Se convirtió en mi mano derecha y en mi mano izquierda y en todo. Se encargaba de todo lo gráfico, que lo hacía con mucha más gracia.

Nos liamos con *Mundos soñados*, con el videojuego, con *Bordergames*. Seguimos con Yomango, empezamos Porno-Lab. Fue el tramo final de Fiambrera, aunque ya ni usábamos el nombre. A Víctor Sampedro sí le gustaba mucho.

Víctor venía a las cenas de los Plomidiums Supremos que hacíamos los miércoles. Nos juntábamos en casa de Sergio para hacer una especie de cena delirante donde conspirar y decidir qué íbamos a hacer.

Por ejemplo, TelePito estaba diseñando un lanzallamas para prender la bandera de la Plaza de Colón, Tina tenía la obsesión de derribar la estatua de Franco de Nuevos Ministerios. Estuvimos semanas y semanas investigando cómo podríamos meter una grúa allí, cuánto tardarían los municipales en llegar, si podríamos meter ácido en la pata del caballo, como lo contendríamos ese ácido mientras roía las patas. Cosas así, muy delirantes.

Fueron unos años maravillosos y muy productivos. Ahí están *Mundos soñados I*, *Mundos soñados II*, *Bordergames*, Pornolab, toda la campaña antideportaciones. Fue con mucha más gente que se implicaba y de una manera muy cooperativa.

La pasta para el primer *Libro rojo* creo que vino de Acción!MAD. Y creo que *Mundos soñados* lo pagó La Casa Encendida.

Acción!MAD iba a a pagar una performance, así en abstracto, pero nosotros hicimos la edición de *El Libro rojo* de Yomango. Recuerdo que se imprimió a toda prisa para llevarlo rápidamente a Bruselas. También recuerdo a los del Laboratorio III, que eran súper estalinistas, llevándose los *Libros rojos* diciendo que la gente no los cogía porque pensaban que eran maoístas. Yo les decía que, de hecho, eran maoístas. Porque distribuían un libro rojo con Mao Tse-tung con una pera en la portada.

La tesis la leí tarde de cojones. La leí en el 2007. En el 2002 es la ruptura con Barcelona. En 2003, nace Oriol, y me acuerdo de maquetar *Mundo soñado* con Oriol recién nacido, en casa de Tina Paterson.

Los Laboratorios

El Laboratorio I estaba en Embajadores, tenía un carácter aún muy minuesesco, aún había muchos punkarras. Era un sitio con zonas oscuras, muchos escombros, todo así. Allí fue de transición. Cuando les echaron se fueron al Laboratorio II, que estaba en un edificio de viviendas de la calle Amparo.

Allí la cosa era más cultural. Con mucha menos dimensión pública. Como era un edificio de viviendas, de pisitos, había mucho menos sitio para hacer cosas. No era como el Laboratorio I, muy grande y donde se hacían conciertozcos. El II no, era mucho más pequeño y hogareño. Cuando les echaron se fueron al III, que estaba pared con pared con La Casa Encendida. Eso sí, era muy laboratorio, una mezcla entre el antiguo pasado macarra y cierta intelectualidad que estaba llegando.

La relación con La Casa Encendida fue graciosa. Antes de que fuera tal como es, algún cargo de la Obra Cultural de Caja Madrid intentó colgarse la medalla y hacer una exposición allí. Y curiosamente fuimos nosotros quienes ganamos el primer *opening* que se hizo allí, el Festival de Inéditos que montamos, con Paloma Blanco de comisaria inédita, como maniobra para pagar la revista de *Mundos soñados*, esa del proyecto de bodas y desobediencia civil.

Ganamos el proyecto porque conseguí a Krzysztof Wodiczko, Coco Fusco y a los *Yes Men*. Todos ellos mandaron obra gratis. Cuando el resto de comisarios inéditos hacían lo que podían, con sus primos y tal. Nosotros no, traíamos a los más grandes del arte político español y norteamericano. La obra de Wodiczko fue un vídeo, no recuerdo si nos llegó a dejar estrenar el de Tijuana. Le explicamos que todo era sin dinero y nos hizo el favor.

Eso fue en el 2004-2005, cuando abrieron La Casa Encendida y el Laboratorio III. Luego fue el Laboratorio IV, y el del solar de la calle Olivar 48. La cúpula del solar no era de Santi Cirugeda. La cúpula la hicieron Eduardo Gutiérrez y Mar Núñez. Lo que había hecho Cirugeda en un Acción!MAD fue gastarse un pastizal para hacer una especie de estructura prefabricada de esas que hace, con andamios y tal. Era una caseta, una especie de despachillo en la primera planta, que no se usó demasiado. Luego Mar Núñez y Eduardo hicieron la cúpula esa con unas estructuras y poliuretanos blancos que olían a pescado. Es la que ahora está en el solar de Esta es una Plaza.

De otros cuentos a La Tabacalera

Cuando el Laboratorio III, hicimos las primeras gestiones por Tabacalera con la Red de Lavapiés. Fue con Eduardo y con Carlos Vidania. De hecho cuando hacíamos planes para ocupar nuevos espacios, pensábamos en lo que es ahora La Casa Encendida y luego en el Circo Price. Ambos llevaban mucho tiempo cerrados, aunque el Price estuvo okupado un tiempo en una de esas semanas de lucha social. Carlos, Eduardo y yo siempre hablábamos en las discusiones del comité de qué grandes contenedores quedaban en el barrio. No uno como el Laboratorio II, donde tenías que reunirte como en la salita de estar, sino una capaz de albergar un centro social.

De ese tipo, había tres. Eran La Tabacalera, la Fábrica Pacisa, que luego sería el Price, y un edificio de Caja Madrid, lo que luego fue La Casa Encendida. Con esas tres bazas jugábamos. Pero pronto cayó La Casa Encendida, luego el Price, por lo que nos focalizamos en Tabacalera.

Ahí surgió La Tabacalera a Debate, saliendo a la calle disfrazados de cigarreras por la calle, con mantón y un clavel reventón en la cabeza. También hicimos imprimir servilletas para distribuir información sobre Tabacalera en los bares. Al cabo nos llamó Ángeles Albert, directora general de Bellas Artes entonces, para que hiciéramos una exposición fotográfica. Nos ofrecieron la parte norte, un sitio mucho más cutre que la nuestra actual. Hombre, «era», porque ahora le han metido pasta y la han hecho más digna para las exposiciones que hacen.

Al principio trabajé con Tina la idea de hacer una exposición extralarga en la parte norte. Una exposición que durase un año o algo así, porque el proyecto de Centro Social no tenía sentido hacerlo para tres meses.

Así que empezamos a negociar para diez, once meses pensando que me iba a comer el marrón de organizar exposiciones todo ese tiempo. Hasta que en una de las visitas por el edificio que hicieron Emma y Tina juntos, David descubrió la parte sur y dijo que molaba mucho más, que tenía barra. Ahí fue cuando pensé que la habíamos vuelto a liar. Así que David y yo hicimos las tres páginas, se la presentamos, y empezó el lío.

La primera visita, conmigo de comisario, la hicimos doce o trece personas. Fue un hito. El primer verano fue un verano mítico, lleno de gente y sin grandes follones ni peleas. Ni problemas con el dinero. Entonces no había tantas asambleas, nos reuníamos en el patio, teníamos muchos estilos de gestión.

Los artistas no se implicaron demasiado, quizás porque no suele haber en ese medio mucha cultura de colaboración. Y es curioso, porque es precisamente en el ámbito de la producción artística donde más habría de auspiciarse la autogestión. No te queda otra.

Nosotros debimos ser más vivos. Deberíamos haber focalizado más el esfuerzo en hacer talleres colectivos. Aunque de eso deberían haberse encargado los artistas, porque no se lo voy a hacer. Sí, a veces lo pienso algo mejor. Pero creo que el primer verano lo hicimos lo mejor que se podría hacer, que era abrir aquello y que fluyera. Luego ha sido una pelea de muchas neuronas.

DAVID RODRÍGUEZ «TINA PATERSON»

Diciembre de 2013

A David, «Tina Paterson», lo conocí en Off Limits. Presentaba, en 2008, uno de los últimos Pornolabs. Yo sabía que además de estar tras el Pornolab había también sido el responsable de las imágenes y el diseño de la Fiambrera Obrera y SCCPP, Sabotaje contra el Capital Pasándoselo Pipa, cuyo *Libro rojo* de Yomango, con Mao Tse-tung con una pera en la portada, era una referencia ineludible en la bibliografía del activismo artístico local. Poco más sabía de él.

Luego llegaron los tiempos de La Tabacalera de Lavapiés, el 2010. Durante un tiempo glorioso preparó, junto a Claudia Claremi, La Flor de Lavapiés, unas fiestas que hacíamos en la nave central de La Tabacalera, maravillosas fiestas que unían a todo el barrio y quizá a todo Madrid. Allí, además, en el área táctica de La Tabacalera, estuvo durante los primeros años la fotografía de Tina, la verdadera Tina, quien había sido la amiga por correspondencia en la adolescencia de David. Una amiga americana cuya fotografía aún le sirve a David como perfil en redes sociales. Alguien que en los años ochenta preservaba una imagen híbrida entre hombre y mujer, entre noble y asesino en serie, una imagen impagable que sirve de *alter ego* a alguien muy difícil de catalogar y absolutamente imprescindible.

Tras los colectivos artístico activistas, tras la sala Pradillo, en la que trabajó un tiempo, tras sus proyectos con el mundo del teatro, y tras al tabacalera de Lavapiés recaló en el Medialab-Prado y allí ha estado tiempo moviendo, promoviendo, organizando, liándola. Como él

mismo se declara, es un mercenario de la cultura, hiperactivo, fantástico cocinero, eterno investigador entre el hacer y el pensar, rápido, esquivo, inclasificable e imprescindible. Ahora está en Santiago de Compostela una vez más, intentado, tramando, generando redes, alianzas y escenarios de posibilidad.

PRODUCIR DESDE EL ARTE

David Rodríguez «Tina Paterson»

Mis primeros activismos: Fiambres y Agencias

Me llamo David Rodríguez. Nací en Madrid en el 72. Hice Bellas Artes e Historia del Arte.

Fui paciente, pero aquellos estudios no me interesaron en absoluto. Recuerdo la gran Biblioteca de la Facultad de Humanidades. Me instalé allí mientras empecé a meterse en eso de la vida laboral. Era divertido ver cómo te preparaban para ser parte de aquella élite institucional casposa. Al tiempo que por cuenta propia uno bajaba al fragor de la mina de aquellas burbujas *dotcom* y de una ciudad en plena transformación por la economía del pelotazo. Un periodo muy interesante, aquel de primeros de los noventa.

Por entonces, a punto de terminar la segunda carrera, conocí a La Fiambrera Obrera. Allí estaban: Jordi Claramonte, Ernesto Ferrer y Paloma Blanco, trajinando un libro sobre arte político, sobre arte público, *Modos de hacer*, que fue lo primero que vi sobre arte político, social y activismo

centrado en el contexto español. Flipé con todo, sobre todo en aquel capítulo que hablaba de la relación entre el flamenco y la desobediencia. Nunca había visto nada igual.

Nada más conocernos fuimos a ocupar un solar en el Parque de la Cornisa, junto a San Francisco el Grande, donde el reciente gobierno del Partido Popular había autorizado unas operaciones urbanísticas a favor de la Conferencia Episcopal. Pero no fuimos solos. Éramos un montón de gente de todo tipo, y no precisamente politizados. Mis primeros afectados, mis primeros activistas.

Nunca he sabido, ni sabré qué era la Fiambrera. Para mí era una excusa, un contexto. Una carta de presentación para que los demás entendieran algo. No sé si hacíamos arte político —la mayoría de los libros de arte sobre este tema nos han ignorado—. No, a mí lo que me interesaba era el activismo en sí. Siempre fui muy fiel a esa idea de la Fiambrera, que Jordi pilotaba, de que todo era un modo de estar en el ajo. Una práctica que nos hacía pivotar en todas direcciones y que servía incluso para que te dieran la llave del local del MACBA en Joaquín Costa o de una fábrica del siglo XVIII en Embajadores. Pero eso, todo eso, sale de ese contexto.

Las Agencias surgieron de modo muy casual. Era una propuesta para Jordi Claramonte, como tantas, que él decide frente a una inverosímil carrera personal como comisario, abrir a todo el mundo. Él es esencialmente un estratega y muy hábil para darle la vuelta a las propuestas que le hacían desde la institución y desde los más diversos frentes artísticos y sociales. Aquella implicaba a una ciudad, Barcelona, y a un montón de energías germinando entonces.

En esencia, adelantamos el cambio que se dará desde la protesta a la propuesta. Un cambio que viven ahora los movimientos sociales. Generamos un proceso a ciegas, más táctico —como definió Jordi utilizando sus referencias

al ejército soviético en la Segunda Guerra Mundial—. Un modo de trabajar sobre nuevos lenguajes. Frente al activismo tradicional, pasamos de los carteles a hacer una web, algo que ahora es común pero que entonces no existían. Por ejemplo el videojuego que hicimos, *Bordergames*, fue uno de los primeros políticos en España, incluso de los primeros de internet. Luego estaba la energía más fuerte, la de muchos artistas de profesión o de carrera que habían visto y entendido esto en Nueva York o en la Inglaterra del «thatcherismo». En estos dos países había muchos artistas que trabajaban estos temas, como Reclaim the Streets y gente así. Las dos energías se juntaron en el barco que Jordi fabricó para que todos se montarían en él. Era el gran barco pirata. Y aquello, lógicamente, naufragó como el Titanic.

Nosotros que asistimos y ayudamos a montar todo aquello copiamos su modelo de comunidades de autoaprendizaje. También aprendimos a extender lo real desde un sistema cerrado que desciframos hacia otro en el que reescribir el código se hacía necesario. Así, de este modo, creamos Yomango. Un dispositivo que te permitía aprender, compartir y ser feliz, y que era prácticamente imposible de comprar o copiar por el sistema, que es lo que siempre suele hacer. Puro trabajo en red. Durante años nos dedicamos a hacer taller de mangar por todo el planeta. Y nos permitió hacer cosas tan divertidas como aquellos «Libros rojos y moraos» que son joyitas a las que queremos mucho.

Luego la cosa en Barcelona se lió parda, el museo reculó. Y volvimos a Madrid. Simplemente no asaltamos el cielo antes de tiempo, habíamos pasado la estratosfera y estábamos ya por Júpiter. Demasiado para la institución y los movimientos sociales tradicionales. El 15M tendría que esperar.

Trabajo en red

A la vuelta en Madrid, entramos en los Laboratorio. El Laboratorio III estaba en la calle Amparo, pegado a lo que es hoy La Casa Encendida. Era una fábrica de cuento, preciosa, estaba llena de muebles y máquinas antiguas. Desapareció, por desgracia, como la mayoría de las fábricas urbanas.

Lo del Laboratorio III, entre el 2002 y 2003, fue muy curioso. Lo más innovador se daba bajo sus cuatro paredes, pero era gestionado de un modo muy opaco y algo perezoso. Había un bar del que nadie quería hacerse cargo, por lo que decidimos cogerlo nosotros los viernes. Y para hacer algo, llamamos a unos amigos raperos, que lo llenaban de gente. Resultó que no había sitios para el Hip Hop en Madrid. Y claro, lo petamos. Esto generó conflictos, pero también de repente, el Labo tenía mucho dinero —literalmente dormían sobre miles de euros—, podían financiar proyectos y encima los tiempos estaban cambiando. El barrio estaba en pleno proceso de gentrificación. Los okupas debían irse. Algunos se fueron a Malasaña, a El Patio Maravillas. Otros nos quedamos y descubrimos la vieja Fábrica de Tabacos y aquello del procomún.

La Tabacalera como Las Agencias

Jordi, que pasado el tiempo se había dedicado a su labor como filósofo tostón, un día recibió una llamada. Casualmente, era una antigua compañera de clase que yo tuve en la universidad. Era muy calladita, pero una alumna aventajada que trabajó con José Jiménez, un profesor en la Autónoma que acabó como director general de Bellas Artes. A los dos se les ocurrió hacer en la Antigua Fábrica de Tabacos de

Madrid un centro de arte visual que ocupara aquella vieja nave propiedad del ministerio, y fuera apoyo o competencia al cercano MNCARS.

Mientras se ponía en marcha la reforma que por culpa de la crisis nunca se llegó a llevar a cabo y siguiendo la estela de PhotoEspaña, se abrieron sus salas temporalmente. Decidieron usarla para un programa de exposiciones de arte contemporáneo. La llamada era una pregunta: «¿Quieres hacer una exposición sobre vuestro trabajo en el barrio de Lavapiés?» Curiosamente, yo estaba de charla con Paloma Blanco, Marcos García y Laura Fernández cuando recibí la llamada mítica de Jordi. «Oye chato, que me acaban de llamar para proponerme que hagamos una exposición en La Tabacalera», me contó. Yo le pregunté qué pensaba responder y me dijo si me acordaba de las Agencias. Luego me expuso, entre risas, su plan, que consistía en hacer un centro social, aunque no en el sitio que nos ofrecían, sino en el otro espacio del edificio, el que da al patio. Le pregunté si lo había propuesto ya, pero no, no lo había hecho, por lo que nos juntamos esa misma noche para hacer el proyecto. Y eso hicimos, juntarnos y hacer el proyecto.

Yo le dije a Jordi: «¿Sabes que entre unos y “otros” nos van a acabar echando más tarde o mas temprano?». «Sí claro», respondió entre risas, «como siempre». Al día siguiente presentamos a unos funcionarios del Ministerio lo que se nos había ocurrido. Al principio lo veían un poco como si fuéramos extraterrestres. Pero la propuesta era clara, un espacio vecinal de producción, abierto y autogestionado que representaba la vocación vecinal por ese lugar. Pero ante la pregunta de cómo pensábamos financiarnos, respondió Jordi que «con un bar».

Eso les descolocó. «¿Con un bar?», preguntaron. «Sí, sí, con un bar», volvimos a decir mordiéndonos la lengua.

Y, claro, preguntaron arriba y respondieron que no. Que si esto era una locura como una casa, que si éramos unos chiflados. Pero, como siempre con la Fiambrera, lo que proponíamos era al final lo más innovador, lógico y se movía entre las rendijas del poder institucional, y encima a la directora de Bellas Artes, Ángeles Albert de León, le encantó. Le recordaba a una cosa que había organizado en México. Increíblemente todo fluyó.

La forma legal fue la cesión de uso. Es una figura administrativa que requiere la firma de un convenio entre el Ministerio y una asociación, un convenio de un año. La asociación fue SCCPP, que habíamos formado hace muchos años Jordi, Paloma y yo. El Ministerio de Cultura recibió numerosas críticas por realizar «una cesión a dedo». También los participantes del CSA La Tabacalera por parte de sectores políticos que nos calificaron de «vendidos» a la institución. Ambas críticas pueden ser vistas como parte de la potencia del experimento al situarlo en un terreno de ambigüedad. De una ambigüedad que muestra la tensión en la que nos movemos, ya que por un lado están los modos de hacer institucionales, con su producción cultural de representación, excelencia y gobernanza, y por el otro las posibilidades de una cultura productiva alternativa que no pase tampoco por los modelos conocidos de politización y programa.

Es curioso cómo aparecen las siglas de SCCPP en el registro. Ahora no lo recuerdo del todo, bien, pero por algún lado tengo un papel oficial que decía no sé qué de una Sociedad Cooperativa que Comunicaría por la Paz Patafísica, algo por el estilo, muy gracioso. La verdad es que merecería la pena hacer una exposición con toda la documentación que ha generado CSA La Tabacalera de Lavapiés, desde el primer convenio hasta el contrato de autorización. La redacción de tales textos delata que la mayoría de las veces, cuando

algo pasa, es cuando los funcionarios de turno no acaban de entender nada.

Los tres teníamos las cosas muy claras, queríamos abrirlo a todo el mundo, que fue lo que hicimos. Y así empezó una de las épocas más fascinantes de nuestras vidas. Así funcionó, así lo mantuvimos hasta que ya no se pudo más. Y eso que lo intentamos, pero fue una tarea hercúlea en la que, por primera vez, Jordi y unos cuantos no éramos «el artista invitado» ni «los del marketing», como nos decía uno de los más marxistas. O los espabiladillos o los raros; tampoco los técnicos. No, éramos quiénes habíamos propiciado aquello, los que aparecíamos si alguien preguntaba quién había montado aquello, lo que nos dio un margen muy grande. Pero sí sabía que había habido un motor y eso nos permitió dos años maravillosos. Hasta que se dieron cuenta. Hasta que subieron, reptando por la muralla, y se lo quedaron. Ya sabíamos que iba a pasar, lo habíamos hablado. De hecho, se lo había comentado a Jordi, le había dicho que él sabía que nos iban a echar. Y él me respondió que sí, que lo sabía. Aunque, bueno, tal vez tú te autoechas.

Lo interesante de La Tabacalera fue que se creó. No hay que olvidar cuándo y dónde nos encontrábamos, en un Madrid en plena burbuja de industrias culturales, la Milla de Oro, modelo turístico. La ciudad se estaba convirtiendo en una especie de museo gigante hecho para turistas y con sus secuelas: cara, apestosa y sin vecinos, a los que habían echado de sus barrios de toda la vida. Bueno, pues llegamos nosotros y no hicimos eso, sino lo contrario. Demostramos que podíamos coger un espacio de esa escala gigantesca, lo que rozaba la locura, y moverlo sin miedo. Sin recursos y equipos de gestión monumentales cogimos un edificio de esa misma escala, de escala monumental, y lo hicimos funcionar. No olo eso, además lo petamos. Y eso es histórico.

Pero, claro, duró solo dos años. Porque era un modelo abierto, y a nadie le gustan los modelos abiertos. Tiene que haber gestores, mediadores, conserjes, etc. Y claro desde el primer día empezaron los codazos, las miradas, las etiquetas: «Los okupas tienen la llave», fue el titular del primer artículo de *El País* sobre La Tabacalera, cuando aún no habíamos empezado. Así que tuvimos que perder un tiempo precioso en pelear contra los prejuicios, pero lo conseguimos. Conseguimos un espacio abierto, para lo que tuvimos que hacer que la gente entendiera que podía entrar allí, fuera cual fuera su procedencia y corte de pelo. Autonomía contagiosa, lo llama Jordi, y funcionó durante al menos dos años y con solo tres reglas: aquí no se hace negocio, aquí entra todo el mundo y aquí todo el mundo trabaja en los turnos. Había de todos y para todos.

La Tabacalera se jodió desde dentro y desde fuera. Nunca se protegió frente a sus amenazas. Todos los conflictos de una ciudad irregular, equidistante, acabaron allí, y nadie tuvo el valor de afrontarlo, más allá de las buenas intenciones o de toneladas de retórica. El conflicto se instaló y te tocaba lidiar con lo que la sociedad no lidiaba. Fue un marrón que nos endilgó toda la ciudad.

Luego, los grupos más sectarios no podían convivir con aquella escala desproporcionada, ellos acostumbrados a un modelo de control por afinidades, estaban desnortados ante aquel torrente de heterogeneidad. Estos fueron por tanto un motivo de fricción permanente. Todo era para pensar el modelo, la reglas, etc. Lo gracioso fue que todas sus conclusiones se materializaban en crear burocracia interna, frente a las sencillas tres reglas iniciales. A muchos les tocó tomar su propia medicina y muchos abandonaron agobiados por tanta comisión y subcomisión.

El modelo que nosotros planteamos, que planteó Jordi,

era el de un pequeño bar con turnos de trabajo. Era para hacer una caja que nos permitiera tener dinero para dotar de medios a ciertos proyectos fundamentales —taller, limpieza, cocina, etc.—, como montar una fiesta mensual, más o menos abierta a todo el mundo, que era La Flor de Lava-piés, en la que todos trabajábamos.

Ese modelo, que funcionó en un principio y nos dejaba suficiente dinero, fracasó cuando en seguida todo el mundo lo quiso para sí mismo. Así regresamos al modelo del Laboratorio III, volvimos al modelo de «tengo un colectivo, tengo una organización, tengo [...] y quiero montar una fiesta». ¿Para qué?, preguntábamos nosotros, «Para recaudar para mi proyecto», decían. Para lo que cada cual quería, para su organización. Así se rompe el modelo de los turnos, cuando el único requisito para estar en La Tabacalera era que te organizaras como grupo y te apuntes en un calendario de turnos.

Es como ese supermercado de Nueva York en el que si tú quieres comprar allí tienes que hacer algún turno. Es una lógica muy sencilla que implica que cuantos más grupos hay, menos trabajas. Que si hay muchos grupos puedes llegar a hacer solo un turno al año. Pues eso tan sencillo nadie lo entendía, a pesar de que a todos les parecía muy bien. Pero luego, en la práctica, todo el mundo quería cerrar aquello, que hubiera pocos grupos, porque lo querían solo para ellos y el curro del bar, es decir, que la recaudación la hiciera un grupo fijo de curritos sin empleo y sin derechos. De ahí se pasó a un grupo fijo de programación, a un grupo fijo de gestión, etc. Se jodió.

El modelo de las fiestas era una forma abierta y divertida de tener dinero. Si querías, por ejemplo, comprarte una cámara, podías pedir ese dinero, como ocurrió con los de la tele, o montar una fiesta para conseguirlo que es lo que toda la vida se ha llamado autogestión. Pero eso se jodió. ¿Por qué? Porque el segundo principio, el de que nadie hiciera dinero, no se mantuvo.

La gente empezó a hacer sin dinero sin darse cuenta del peligro que suponía. La verdad es que nadie entendió el problema que suponía centralizar todo en fiestas con las que sacabas mucho dinero. Así que un sistema más o menos sostenible en algunos sitios demostró ser insostenible en La Tabacalera debido a la voracidad de muchos, que hacían lo que fuera para sacar dinero para ellos y para sus amigos. O para los de fuera, aparecía el colectivo de Chihuahua, montaba una fiesta y conseguía 500 euros para ellos. Luego se iban, nadie se quedaba a trabajar, pero como eran colegas... Esto creó una lista de espera brutal, puesto que quien quería hacer una fiesta tenía que meter presión, manipular a la asamblea, tocar los huevos, ya sabes, para que su amigo pudiera meter una fiesta en el calendario y conseguir dinero.

A pesar de eso, La Tabacalera funcionó. De alguna manera, mientras mantuvo sus ideales iniciales que la hacían funcionar sola, y ahí estuvo abierta para todos. Para los movimientos sociales, por ejemplo, supuso una segunda juventud.

Allí se han hecho muchos proyectos, porque fue un revulsivo para que se siguieran haciendo cosas. El Mercado Social que se ha hecho en Matadero, paradójicamente, cuenta con mucha gente de La Tabacalera, que fue donde se tramó. O el Mercado de San Fernando en Embajadores.

Luego está todo el legado de La Tabacalera, que está vivo.

No hay día en Medialab en el que no se mencione La Tabacalera como ejemplo, como gestión, como garante de ese procomún. Pero nosotros no, nosotros estamos moribundos, aunque de alguna manera seguimos relacionados con La Tabacalera. Siempre lo hemos estado.

Hay que reconocer que todo se debe a Jordi, que todo estaba en su cabeza desde el principio, implicó a mucha gente, un trabajo colaborativo. Fue dejarse la vida en un proyecto que trabajaba con unos niveles de complejidad casi infinitos. Surfeamos sobre un tsunami de desprecios y aprecio, pero puedo afirmar que ayudó a crear muchas de las cosas que han pasado en los últimos tiempos en España, incluso el cambio político. Entre las muchas propuestas que puse en marcha, intenté una conexión Medialab-La Tabacalera. Fue la de los Jueves Abiertos, (*Su trabajo, gracias*) para presentación de proyectos. Duró poco. Una pena, porque habría sido muy interesante. Y se perdió muchísima gente en el camino, personas muy interesantes. Lo que fue, principalmente, es una relación entre dos tipos de laboratorios, el Medialab desde lo institucional, y otro más abierto, el CSA La Tabacalera de Lavapiés. De hecho fue una pena pues podían haber colaborado en prototipar y experimentar esas nuevas relaciones más o menos híbridas.

MediaLab, volver a producir

Por entonces, en el 2012, Medialab se fue a Siberia. Mientras terminaban la obra de la Serrería Belga tuvieron que emigrar y bajar al Matadero, a esperar que se acabase la obra de su nueva sede. En Matadero-Siberia tuvieron que convivir con el enemigo, con su archienemigo, el Matadero. Eso supuso una gran depresión, y todos se amargaron. A todo

ese desplazamiento se unía, además, la pérdida del director, Juan Carrete. Además su situación política era incierta y no sabían nada de lo que podía pasar. Solo sabían que habían perdido fuelle durante esos dos años.

Lo solucionaron contratando a gente como yo, mercenarios de la cultura que allá donde vamos la liamos parda y que no nos importa en absoluto que nos echen, aunque ese es el otro tema, claro, ya sabes, que nunca nos quejamos, nos vamos haciendo mutis. Y por eso me contrataron, una especie de premio por mi fidelidad de tantos años, y para que programase actividades sin un duro, que es lo que sé hacer. Porque lo he hecho siempre. Comencé con lo de la cocina, pero enfocado desde el tema de la producción. Una de las características del proceso neoliberal es que se pierde la capacidad industrial de la ciudad, como podemos ver en Lavapiés. El Price, antes de ser el circo, era una fábrica de galletas; La Tabacalera, de tabaco; la Biblioteca Joaquín Leguina, cervezas El Águila. Todo eran fábricas que acabaron siendo cerradas y convertidas para otros usos, con bonitas reformas, como decían. Pero cerradas, con la pérdida de capacidad productiva que eso supone, porque la sociedad neoliberal destruye la industria y la producción local. Luego llena todo de autopistas para que circulen los camiones que en una noche llenan los almacenes. Eso es el modelo Zara. Pero claro, tiene problemas. Como que la gente se vaya al paro. O que las ciudades se conviertan en centros turísticos para venderse. Mi idea consiste en cómo desde el arte, o desde lo que hacemos, podemos volver a producir. Por ejemplo, cómo producir alimentos, cerveza, etc. Porque si bebemos cerveza, ¿no la podemos hacer nosotros? Pues sí, se puede hacer. Claro que es cerveza local, pero se puede hacer, está tirado. No todo, el *whisky*, no. O como con lo que estoy ahora: la Apicultura Urbana, DIY.

Make Space

El Make Space es un *spin off* de Medialab, como en las series de televisión cuando de un personaje crean otra serie nueva. Todo comenzó con la reforma de La Serrería Belga y se trasladó al Matadero. En esos momentos Medialab había generado una comunidad de *hardware* libre muy potente, como la del Arduino y otras. En el Matadero no se podía continuar porque estaba allá el Medialab estaba bajo mínimos. Organizó alguna charla y alguna conferencia, pero no podían programar talleres, porque estaba todo desmontado. Además en ese tiempo disponen del dinero debido al Plan E de Zapatero para montar cosas, algo lógico en espacios como este y que es lo que ocurre en Holanda, Estados Unidos, Inglaterra.

Medialab entiende que debe seguir esos modelos de talleres y de trabajo con máquinas gestionadas por comunidades. Se da cuenta de que, por ejemplo, hace falta un láser, entre otras muchas cosas. En Madrid falta todo eso, por lo que decide dedicar el dinero del Plan E a comprar máquinas, unos aparatos muy caros que durante unos años estuvieron guardados en cajas. Pero, claro, todo el mundo se enteraría de esto y decide, la comunidad decide, hacer un Fablab, que es un laboratorio de fabricación digital.

El Fablab de Medialab se planteó como un espacio cerrado y se le dio a una empresa. Por lo tanto, la gestión del FabLab ya no la hace la comunidad, cuando lo lógico es que la hiciera, porque en todas partes, en todas las comunidades, los Fablab los construye la comunidad. Medialab, además, está organizada como una comunidad. Como una comunidad que plantea cosas, que tiene la capacidad de programar, porque es muy abierto para algunas cosas, resultado pues extraño esta cesión.

Esta fue una de las cagadas del Medialab. Hasta ese momento, Medialab había sabido sobrevivir, había conseguido mutar, aceptando cosas nuevas, para poder tirar hacia adelante. Pero aquí comete un error, porque el que había sido el espacio público, la institución, de alguna manera, más abierta, digamos la que tenía masa crítica, ha sacado su lado «convencional», su lado típico.

La caga, la caga, porque la comunidad que estaba en el Medialab, la que lo gestionaba, que estaba allí y hacía sus proyectos más o menos coordinados por los programadores del Medialab entiende que ahora ya no va a ser así. Porque desde ese momento, ese espacio lo va a gestionar una empresa, que será la que rendirá cuentas al Medialab. Como si fuera un bar, prácticamente. Entonces, la comunidad real, la que pensó que utilizaría esas máquinas, buscó otro lugar, *Makespace* Madrid, en la calle Pedro Unanúa.

Es un sitio muy interesante. Yo soy uno de los fundadores. Entré ahí porque era un puesto de autogestión. Entre todos buscamos el local, que pagamos con las cuotas, baratas, de socios, entre todos decidimos qué máquinas compramos y las compramos. Y entre todos autogestionamos todo. Es un proyecto de autogestión. Autonomía pura y dura. Con los socios involucrados al cien por cien. Y funciona que te cagas. Planteando, además, todas esas cosas que ya habíamos experimentado. O que yo había experimentado.

MakeSpace es un lugar en el que desarrollar una especie de trabajo colaborativo, abierto, donde todo el mundo hace lo que le da la gana. Con los socios autogestionándonos todo. Claro, esto permite ver las contradicciones de Medialab, lo que llevan mal, pero, bueno, como no espabilen...

Hacia 2010 surgió la noticia de que iban a poner cámaras de vigilancia por todo el barrio de Lavapiés. Como había dinero del Plan E, todos decidieron comprar cosas. El área de seguridad del Ayuntamiento, compró un montón de cámaras para Lavapiés. Para justificarlo alegaron que era por el 11M, para controlar la delincuencia y a los anarquistas. Para que no fuera un barrio Cimarrón. La gente protestó, y yo, no sé muy bien cómo, acabé con un grupo de vecinos. Nos reuníamos en un solar, y nos organizábamos en contra de la videovigilancia. Pegábamos carteles, hicimos un blog, salíamos en la prensa como un colectivo de vecinos contra la vigilancia. Pero luego, claro, la televisión le ponía el micrófono al carnicero y este decía que le parecían fenomenal las cámaras.

Por esas fechas, Medialab había comprado una pantalla de leds de un millón de euros que provocó una controversia muy interesante porque alguien decidió que debía mostrarse lo que se hacía allí. Pero Medialab, que vivía en una madriguera y quería seguir en ese espacio, hacía poco que se pudiera mostrar porque no estaba pensado ni preparado para eso. Luego, otros habían visto instituciones similares, todos con sus pantallas de ese tipo. Por lo tanto, si tú querías hacer un Medialab europeo tenías que tener tu pantalla. Para hacer cosas así de colorines, interactivas, todas muy chulis. Además, una pantalla así serviría para crear algo así como barrio, como ciudad. Esas cosas de la fascinación por la tecnología nórdica y lo de fuera. Así surgió la idea de un taller internacional para hacer proyectos para la pantalla. Por ahí apareció Jordi que propuso un proyecto más relacionado con la pantalla como espacio público o como generador de espacio público que una pantalla como lugar

interactivo de colorines. Entonces yo presenté un proyecto.

Se me ocurrió cuando volvía de una reunión con los vecinos. Porque empecé a mirar, las vi y pensé: «Si aquí están poniendo las cámaras y en Medialab están poniendo la pantalla, a lo mejor es nos quieren decir algo. ¿No será que están pensando en hacer un gran circuito de televisión?» Sí, ya sé que era una idea muy chorra, pero es que las mejores ideas salen de una manera de muy chorra. Y así surgió la idea de coger las imágenes de las cámaras, las de la policía de Lavapiés, y proyectarlas en la plaza para que la gente se pasase la tarde en la plaza viendo las cámaras de la policía. Para eso, teníamos que *hackear* las cámaras. O pedir permiso a la policía.

Pero había algunos problemas inesperados. El primero, que las cámaras no funcionaban, las acababan de poner. Así que no podía ser, había que pensar en otra forma de conseguir las imágenes. Andando por la calle pensé que para qué hackearlas, si no es necesario. En realidad, lo único que necesitamos es coger un palo, colgarle una cámara, ponerlas al lado de la auténtica y grabamos, ya está. De esa manera demostrábamos que lo que graban las cámaras en la calle es a la gente, nada más. Así demostrábamos lo que queríamos, que era que las cámaras no servían para nada y que el Ayuntamiento gastaba un dinero para no demostrar nada. Empezamos a sacar imágenes con una cámara apoyada al lado de la otra. Sin *hackeo* ni nada.

Presenté el proyecto enseguida con las imágenes que ya tenía. Las presentamos en un vídeo como si fueran pruebas que habíamos hecho del *hackeo*. A las dos horas llamó la policía pidiendo que se retirase el proyecto. Decían que no se podía *hackear* las cámaras de la policía. La respuesta fue inmediata: censurar el proyecto. Puede que fuese la primera vez que esto ocurrió en Medialab.

Eso fue cuando Carrete estaba ya entrando en barrena, cuando ya se veía fuera. Un momento en el que todos los que estábamos allí éramos gente de los Labos o de La Tabacalera. Con un proyecto que conectaba perfectamente el barrio, es decir, los problemas del barrio, con la institución, que es lo que, se supone, busca. Pues cuando lo tiene, va y lo censura, perdiendo una oportunidad fantástica para trabajar con los colectivos del barrio.

En fin, en Medialab todos se cagaron por las patas. A pesar de que les dijimos que era un falso *hackeo*, que era mentira. Nada, el proyecto no se pudo llevar a cabo.

Lo que sí consiguieron fue mostrar cómo las instituciones domesticaban los proyectos. Aunque sean instituciones que abanderan iniciativas ciudadanas. La que promovía, la que venía de esto y de aquello. A partir de ahí quedó claro que la pantalla era para poner lucecitas de colores. Porque visto lo que pasó, es muy difícil, o imposible que haya proyectos de otro tipo. Lo más interesante de todo es que volví a liarla parda. Sin quererlo. Para nada. Y gracias a Jordi, que animó a que seleccionaron el proyecto.

Lo malo fue que el idilio que podía haber surgido entre Medialab-Prado y las iniciativas ciudadanas se disolvió. Bueno, aún está por construirse otro modelo en el que tengan cabida.

SELINA BLASCO

Enero de 2016

Selina tiene un preciado y poco extendido don, sabe escuchar. Es de las personas que conozco que más y mejor escucha, pregunta, se interesa, conversa, aprende. Ella y Lila Insúa están llevando a cabo una verdadera revolución, una revuelta cotidiana, en el modo de abordar la enseñanza artística y por ende la investigación en torno al arte y la génesis del conocimiento. Una revolución pequeña y a veces silenciosa, pero constante e imparable. Adelantándose al signo de los tiempos, asumiendo la responsabilidad de todo docente para con su labor social y cultural, ambas armaron lo que se llamó La Trasera. Una sala que se pensó como espacio expositivo y que mientras ellas, y Alejandro Simón, llevaron el vicedecanato de extensión universitaria de la facultad de Bellas Artes de Madrid, se vio transformado en un espacio lleno de vida. Conscientes de que algunas salas de exposiciones, sobre todo si están en una escuela, pueden considerarse como auténticos vacíos urbanos necesitados de cierta acupuntura, ellas decidieron darle otros bríos y convocar a los alumnos a permanecer allá para estar juntos, para posibilitar ideas, servir de catalizadores de proyectos y transmisiones de creatividades. Un lugar para crear y para aprender.

Selina lleva ya cerca de treinta años trabajando en la educación artística y hace ya tiempo que se dio cuenta de que la academia de las bellas artes vivía de espaldas a lo que sucedía en la ciudad. Se dio cuenta que en lugar de ser un punto de encuentro y de relación, un lugar, al cabo, de y para el arte, era un bloque que daba la espalda a lo que sucedía en la ciudad y a lo que los mismos alumnos hacen en ella. Así

pues decidió cambiar radicalmente su modo de vivir y de enseñar, y salió a las calles y no ha regresado aún. La puedes ver en una inauguración en una punta de Madrid, a la hora en una conferencia en la otra punta y a la otra bailando en una performance a la que la han invitado.

APRENDIENDO A LA VEZ

Selina Blasco

Del grupo Lateral a la movida

Me llamo Selina Blasco, soy del cincuenta y nueve. Estudié Historia del Arte en los años ochenta, en la Complutense. Eran años en los que la universidad aún estaba muy politizada. Venían a dar mítines a la facultad personas como Sánchez Montero, y se llenaban de gente. A mí me parecían apocalípticos, con una retórica muy dramática. El circuito de la gente que militaba era súperrepresor. Recuerdo que la izquierda era muy restrictiva. Por ejemplo, los chistes, las bromas, no eran consideradas como potencialmente revolucionarias. Eso era en partidos como La Liga, la Joven Guardia Roja, etc. Los del PCE nos parecían de derechas. Esa era la parte política, y luego estaba la parte académica, la vida académica, que para mí fue muy rica.

Allí, en Historia del Arte, coincidí con una serie de gente con la que aún me veo y a la que quiero mucho. Con Patricia Molins, que ahora está en el MNCARS, con Paloma Canivet, que hace joyas, Alejandro Vergara que ahora es conservador

del Museo del Prado. Nos aglutinábamos en torno al profesor Ángel González García. Ángel fue para nosotros una revelación, un descubrimiento. Nos cambió la perspectiva de cómo se veía el arte contemporáneo y de cómo se veía la vida también. Durante la carrera, mientras aún éramos estudiantes, nos llamaba de usted. Luego fue mi amigo; cuando terminé la carrera y me acerqué a él para hacer la tesina, nos fuimos al Tirol, en Argüelles, a tomar un Dry Martini, y ya nos empezamos a tutear.

Era el tiempo de lo que luego se llamó la Movida. Con Pedro Almodóvar, con Fernando Vijaide, el galerista que trajo a Warhol, a Mapplethorpe, etc. Era también la época de la galería Buades, del Rockola, la mítica sala de conciertos de Prosperidad. Me acuerdo, por ejemplo, de cómo podíamos ir a una exposición de Luis Frangella en Buades y luego al Rockola. En ese tiempo yo trabajaba en ARCO en el stand de la revista *Arquitectura*, y junto a mí, en otro stand estaba Montse, de *Las Chinas*, vendiendo el *Comercial de la Pintura*. Era la revista en la que escribía Ángel, y allí conocí a María Vela Zanetti, su mujer, a Miluca y a José, también de *Las Chinas*, y a mucha más gente. Nos veíamos mucho y éramos amigos.

También estaba muy relacionada con gente de arquitectura a través de Pedro Feduchi, mi novio, con el que luego me casé y tuve dos hijas. Tenían un estudio él, Sigfrido Martín Begué, Álvaro Soto y Luis Moreno Masilla. Por ahí pasaba mucha gente, porque Sigfrido, que básicamente pintaba pero todavía pensaba que iba a ser arquitecto, era amigo de todos los que luego llamarían de la Movida. Una vez vino una chica, Sophie Calle, la artista francesa que ahora es tan famosa. Gente así. Era un tiempo que a Madrid venía mucha gente, gente muy conocida. Ese era mi contexto de finales de los ochenta. Yo tenía diecisiete, dieciocho y diecinueve

años. Era un tiempo de estar mucho en la ciudad, por las calles. Un tiempo de estar mucho por Madrid, mucho con los Zombies, con Bernardo Bonezzi, que vivía en la misma urbanización que mis padres, con Carlos Berlanga, que era maravilloso. Mucha de la gente que, lamentablemente, ha muerto demasiado joven por la mala vida en general, mucha gente que quedó muy tocada. Vivíamos todo eso y mientras tanto iba terminando la carrera.

Cuando acabé llegó otro momento clave en mi vida. Me dieron una beca de formación de personal investigador, y es por ahí por donde entro en la Universidad, pero no en Historia del Arte, en mi carrera, sino que me lo dan en Bellas Artes, en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Era el año 1990.

BBAA, de los noventa a los dos mil

Al llegar a la facultad de Bellas Artes —a la vez que Beatriz Fernández Ruiz, que había sido compañera de clase— entré en contacto con gente que también venía de Historia del Arte, Tonia Raquejo, Aurora Fernández-Polanco y Agustín Valle, muy amigo de Ángel. Para mí, entrar en Bellas Artes fue otro descubrimiento. Vi que había otra manera de acercarse al arte. Yo venía de Historia del Arte, allí todo es diferente. Siempre he sido muy vocacional. Me gusta mucho estudiar, siempre supe que quería ser profesora. Por ejemplo mi tesis es muy académica, es súperacadémica. Es una tesis de investigar, de ir mucho a los archivos, de pasar horas y horas revisando papeles en las bibliotecas. Me encantan los archivos y las bibliotecas. Recuerdo esos sitios, en esa época, con mucha paz. El silencio, tener una mesa, las fichas, salir al bar a desayunar. La tesis es el análisis de una

descripción de El Escorial, una descripción de Fray José de Sigüenza, que se publicó a la misma vez que *El Quijote*, en el mismo año, en 1605. La descripción forma parte de un texto más extenso, *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1595-1605), y es de literatura artística. También iba a la biblioteca de El Escorial, a veces con Fernando Bouza, otro de mis amigos del alma, y con Carmiña, su mujer. Fue una época muy intensa.

Luego cuando llegué a Bellas Artes me di cuenta de que mi tema no les interesaba ni lo más mínimo, que a los estudiantes les importaba poco El Escorial y la literatura artística, por lo menos de la manera en que yo estaba acostumbrada a contar todo eso. Entonces decidí ir cambiando, decidí estar más atenta a sus intereses y me fui haciendo mi hueco. Hubo una cosa que noté enseguida, me di cuenta de que lo que a mí me interesaba era el contacto con esa gente, más cerca del hacer, que se relaciona con los textos y con el aprender de otra manera. Los estudiantes de Bellas Artes eran muchísimo más participativos que los de Historia del Arte. Los alumnos que tuve en Historia del Arte, en alguna sustitución que hice, ni tan siquiera me miraban. Solamente tomaban apuntes, a veces levantaban la cabeza y me decían: «¿Qué has dicho? Repite eso que has dicho, eso de no se qué, que no lo he apuntado bien». En cambio en Bellas Artes nadie, o sea nadie, toma apuntes. Los estudiantes me decían: «Pero Selina, ¿cómo es posible que Platón dijera eso? Platón no pudo decir semejante cosa, no puede ser». He aprendido mucho viendo cómo trabajan. En una ocasión, un chico al que le había encantado un texto que había leído, escribió en el trabajo que me entregó: «Hay que ver cómo cambian las cosas desde que uno las piensa hasta que otro las escribe».

Me interesé mucho también por lo que hacían, por lo que hacen, vaya. No solo las clases, no solo me interesaba el

tiempo en las aulas, sino también lo que hacían fuera de la universidad, en la ciudad, en Madrid. Entonces de ese modo se produjo una confluencia. Empecé a ir a las cosas que se hacían fuera de la facultad. Me di cuenta, además, de que en general, salvo excepciones, los profesores de Bellas Artes no van a lo que los estudiantes hacen o proponen fuera de la universidad. Yo sin embargo me intereso mucho. Empiezo a frecuentarlos y se va creando un contexto en el que me llaman para participar en lo que ellos hacen. Eso sucede ya en los dos mil, empiezan a llamarme para cosas. Coincide también que en la facultad empieza a haber un máster. Voy a las exposiciones, hablo con ellos, voy a los estudios, escribo algunos textos. Participo en sus movidas.

Comienzo a tener estudiantes amigos. Participo de lo que hacen. Me interesa el lugar que encuentran, esos espacios de la ciudad que les permiten hacer cosas. Esos lugares que la facultad no les da. Me doy cuenta de que ellos, los estudiantes, van muy por delante, muy por delante de nosotros. Al principio llevo gente de la ciudad a las aulas, invito a personas que conozco. Así abría también el aula a la ciudad en la otra dirección, llevándola al campus de la complutense. Los llevaba, y así les presentaba (a los alumnos) a gente que hacía cosas interesante en Madrid. Y así se iban haciendo redes.

Lila Insúa y la Trasera de BBAA

De pronto encontré a Lila Insúa. Un día hubo un error, se equivocaron y nos dieron la misma aula, a la misma hora, el mismo día. Y bueno, a ella no le importó, porque ella daba su clase fuera, me dijo: «No importa porque yo me voy a dar la clase fuera, yo doy muchas clases fuera de la facultad». A mí eso me llamó mucho la atención, me pareció

muy interesante. Ahí charlamos un rato. Luego, un tiempo después, nos encontramos de nuevo, porque yo le escribí un correo sobre algo que me había comentado, alguna información que encontré y pensé que le podría interesar o venir bien. Ella me contestó, diciéndome, muy emocionada, que por primera vez había tenido la sensación de estar haciendo Universidad, que era la primera vez que había encontrado a gente «haciendo Universidad». Usó esas palabras. Ese «estar haciendo Universidad» se refería a entablar un diálogo referido a cosas que nos interesaban a las dos, un diálogo para compartir cosas. Para mí Lila fue una revelación. Desde ese momento anduvimos juntas, y los estudiantes nos invitaban a cosas. Enseguida encajamos.

Por ejemplo, nos invitaron a una iniciativa muy interesante, sobre todo vista en perspectiva. Hicieron una cosa que se llamaba *Plaza*. No me acuerdo del año, pero fue bastante antes del 15M. Montaron charlas y cosas así, y Lila y yo fuimos las únicas profesoras invitadas. Lila, además, hizo un dibujo muy bonito.

Cuando Josu Larrañaga es elegido decano de la facultad de Bellas Artes nos dice que nos hagamos cargo de Extensión Universitaria. Lila y yo nos hacemos inseparables, y luego llegó Alejandro Simón, que tenía una beca de colaboración con nosotras, y con el que hemos trabajado codo con codo.

Yo tengo la sensación de que somos un muy buen equipo. Ella viene de Liquidación Total, que tenía un espacio en Malasaña. Tiene una capacidad de inventar maneras de contar las cosas, de idear una programación, imaginar una estructura en la que meter todo, impresionante. Lo que hicimos en Extensión Universitaria entre el 2010 y el 2014 no se podría haber hecho sin su capacidad de imaginar. Ella venía de otro campo, ha combinado la Universidad con ese

otro campo, el de los espacios independientes. Y por eso empezamos a invitar a gente de esos espacios a venir a la universidad, a contarles a los alumnos. Invitamos a Tomás Ruiz Rivas, de El Ojo Atómico y luego Antimuseo. Invitamos a mucha gente, desde Hablar en Arte, a La Más Bella. Quizá a todos los Agentes Artísticos Independientes de Madrid (AAIM), de los que de hecho formaba parte Liquidación Total.

Fue en ese momento, cuando estábamos con Extensión y los programas de la Trasera, que empezamos a entrar en el contexto de Madrid de forma real. Fue precisamente la época en la que te conocí, porque Patricia Molins, que había llevado a Hans Haacke a La Tabacalera, te conoció y me dijo que pegabas muchísimo con lo que andábamos haciendo. Que de algún modo CSA La Tabacalera de Lavapiés y La Trasera de la Facultad de Bellas Artes de Madrid tenían un sustrato común, un modo compartido de relacionarse con el arte y con la vida. Así que fuimos para allá. Fuimos a La Tabacalera e hicimos el programa de *Diálogos en Arte*. Desde ese momento muchos estudiantes empezaron a frecuentar La Tabacalera, creo recordar que reservaron la Sala Jefe, un espacio del centro por la zona despachos, para poder usarla todos los sábados y así ir organizando sus cosas.

Allí en realidad empecé a juntar lo que yo conocía de Madrid, el ambiente del arte más del mercado, con la parte de arquitectura y también la música, y eso lo mezclé con el activismo. Aunque quizá entonces no lo llamábamos activismo, sino que era lo que pasaba en Madrid. Los estudiantes empezaron a hacer sus propios colectivos artísticos, como *Mediodía Chica*, *Espacio MenosUno*, *Rampa*. Eran colectivos que abrían y cerraban, muchos duraban poco otros más.

Los estudiantes empezaron a hacer cosas por Madrid. Por ejemplo, iban a una cosa que comisarió Elena Alonso que

llamó *Comiendo Terreno*. Era un proyecto que, como dice en su web, quería recuperar y reconstruir el espacio público urbano para apropiarse, una vez más, de los lugares para su uso cotidiano. La cosa era que comíamos en la calle, y yo iba a comer con ellos. En esos encuentros, del verano del 2011, conocí a Roberto y a José Salas, a los de *Fast Gallery*. Allí estaba María Espada, que no había terminado la carrera de Bellas Artes, y Alfredo Rodríguez, que hace unas fotografías preciosas. También, otra vez me acerqué a la feria de Estampa donde tenían una exposición portátil. Les compré una pieza de Lucas Bolaño, que había sido mi alumno. Compré el DVD de *Experimental Little Monkeys* porque el diseño de la funda era de punto de cruz, y a mí me gusta mucho coser, hacer punto. Al llegar a casa ya tenía en la bandeja de entrada un correo de Lucas. Los Salas, José Díaz —que es mi pintor favorito—, *Machines Desiderantes*, *Auto Placer*. Lucas ha tenido un grupo con Christian Fernández Mirón. Tocan mucho —lo que pueden— por Madrid. Es gente que se va buscando la vida por todas partes, de una manera que a mí me gusta muchísimo. Con muchos de ellos hicimos, empezando desde Extensión Universitaria, *Harmonía*, una ópera comestible. Fue un momento especialmente feliz.

Poner la facultad de Bellas Artes en el presente

Una cosa que esta nueva generación tiene clarísimo es el tema de la profesionalización. En la facultad empieza a haber una obsesión por la profesionalización, con hacer todo por y para el currículum. Por tener visibilidad en el circuito internacional. La gente se va afuera, y cuando vuelve a Madrid no ven estructuras que den cabida a cosas que quieren.

Por otra parte, otra gente de esta misma generación, está muy dispuesta a participar con gente mayor, como yo. Estoy en cosas en las que apenas hay gente de mi edad y nunca me he sentido excluida, todo lo contrario, siempre muy querida. En este mundo de fetichización de lo joven, me parece una actitud muy sensible e inteligente. A mí las personas mayores me encantan.

Mi gremio, el de los historiadores del arte, en Madrid, salvo honrosas excepciones, está completamente separado del contexto artístico real. No saben. A lo sumo van al MNCARS. No les interesa nada. No saben lo que anda sucediendo. Los críticos, en general, también se acercan como críticos, no como participantes, como curiosos, como indagadores. No, ellos van como críticos, no pueden desdibujarse, no logran perderse. Van con su máscara de crítico. Yo me meto en los contubernios que me proponen los artistas porque me apetece, sin idea predeterminada, para vivir la experiencia con ellos. No sé, yo no sé que voy a hacer. Voy porque crezco mucho estando en eso que pasa. Es un acercamiento muy vital. Siempre digo que me gusta la gente.

Además de este vitalismo, está el tema político de la Universidad, algo que para mí es muy importante. Soy una universitaria muy crítica con mi medio, a la vez que lo adoro y siento que tengo que defenderlo. He tenido mucha suerte, he elegido muy bien mi trabajo y he podido dedicarme a él, cosa que no todo el mundo puede. Soy muy consciente de este privilegio y creo que también viene de ahí mi compromiso.

Poner la facultad de Bellas Artes en el presente es un compromiso, un compromiso fuerte como docente. Yo quiero contar cosas sabiendo que las gentes que me escuchan están en la práctica real, la llevan a cabo. Yo no puedo compartir conocimientos desde fuera. Debo embadurnarme de lo

que les interesa, lo que quieren saber, lo que les interpela, o lo que buscan o lo que van a decidir buscar. Yo no puedo hablar desde un afuera, debo estar dentro.

Es cierto que yo me acerco al arte desde muchos lados. Me acerco como profesora, como estudiosa, como participante, como directora de tesis, como público. Si hay que hacer una performance en Sociología Ordinaria, porque lo decidimos Alexander Ríos, y yo, pues allá vamos. Si hay que bailar, como el otro día con Paula Valero, bailo. Todo eso, todos esos roles, todas esas perspectivas, hacen que yo vaya creciendo a la vez, como participante de eso. Esa es la expresión que me definiría, «a la vez», y así me gusta pensarlo, «creciendo a la vez».

Para mí, lugares como Intermediæ también han sido importantes. Allí me he acercado a un tipo de prácticas que no conocía tanto. A la convocatoria *Una Ciudad Muchos Mundos* me llamaron por una cosa, por la parte académica, pero yo no estoy participando como aquella que valida académicamente esos procesos, yo no lo estoy haciendo así. Prefiero estar involucrada de otros modos. Tutora de investigación de los proyectos, ese era mi papel. Pero ¿cómo voy a ser tutora de unos proyectos tan maduros e inteligentes? La idea de tutoría universitaria no me sirve para nada en este contexto, y eso me hace pensar de vuelta; es decir, en qué somos y qué hacemos las profesoras cuando nos situamos en el rol de tutoras.

Las innovaciones en cuanto a métodos de investigación, la búsqueda de nuevas metodologías para investigar, se están dando en cotos que siempre quedan fuera de la facultad. Parece que a la hora de inventar nuevos modos de llegar al conocimiento y de descifrar la realidad la academia no sabe, o no puede, ser creativa. Sorprendentemente, además, esos cotos a los que me refiero aún se consideran extraartísticos.

De hecho en *Una Ciudad Muchos Mundos*, la convocatoria de Intermediæ de la que te hablo, en la que fui convocada como académica, la ha ganado gente de fuera del arte que busca otras metodologías de investigación. Una cosa que sucedió en la convocatoria no deja de tener un punto triste, quizá sintomático. El número más grande de proyectos presentados fue de gentes del mundo de las artes, gente que venía de Bellas Artes o que eran en alguna medida artistas. Pero ninguno de los proyectos seleccionados fue de esos ambitos, ninguno. La gente de Bellas Artes no sabe cómo moverse en ese tipo de propuestas, no sabe. No saben cómo relacionarse con comunidades. Sus propuestas, pese a ser muy numerosas, no entraban en el marco de la convocatoria, no encontraban la línea de «hacer ciudad». Sin embargo muchos otros agentes del panorama cultural, o del trabajo cultural, lo entienden perfectamente, saben dónde están y cómo trabajar. Estos llevan ya mucho tiempo ensayando otras metodologías para la investigación que no son las que se dan en la academia. Y es muy difícil mezclarla con la academia. La academia se queda atrás, y fuera. Totalmente. La academia lo que hace es validar, pero hacia dentro.

Como recordarás, en una de las discusiones del encuentro de Medialab-Prado de este septiembre, los *Encuentros de organizaciones de artistas*, eran sobre si entraban o no entraban las escénicas. Se zanjó rápidamente: las escénicas, parece ser, no son artes visuales. Ante ese panorama, apaga y vámonos. No se trata de eso. Se trata de pensar que la vida es y está en el arte.

El arte tiene que ver con la vida

Yo creo que hay aún modos de percibir el mundo del arte en los que este habita una esfera separada del mundo real, de la vida al día. No obstante, ahora empiezo a volver a encontrar la unión. Lo que aprendí de Ángel González era que el arte tiene que ver con la vida, que en la vida está el arte y que el arte está en la vida, en lo cotidiano. Eso que decía tan bonito de que, si llegas al Museo del Prado mejor seguir caminando e irte al Botánico. Seguir al jardín. La vida es el lugar del arte. El arte está en la vida. También hablaba del arte de los niños, el arte de los locos, el de la gente. El arte que funciona como lo habla y trabaja Rafa, Rafael Sánchez-Mateos Paniagua. Ahí me encuentro. Como recordando a Ángel, mi maestro.

Y en este curso que acabo de impartir dentro del ciclo *Pero esto es Arte* del CA2M, termino precisamente así. Esto es lo que es, no hay más que eso, la vida. Lo otro, la profesionalización extrema de una práctica, ha ocupado una muy amplia esfera, y es una esfera que existe y que quizá es lo que fue. Pero como Voltaire dijo en el siglo XVIII: «Debemos cultivar nuestro jardín», no lo olvidemos. ¡Esto me lo dijiste tú, Gloria!

De la mercantilización de la academia en los dosmil

En los años noventa no sé si había abundancia o no. Lo que no había era la idea de la traducción directa de toda acción a valor económico o a valor académico. Yo durante todos mis años de estudiante nunca me enteré de que la gente pedía matrículas de honor. Hasta que fui profesora y me las han pedido. Yo cuando estudiaba me ponía contenta

y ya, ya estaba. Cuando era estudiante no se hacía, no era que yo no me enterase, es que no se hacía. No había una traducción directa de lo que uno hace a su valor académico, o monetario, o curricular.

Luego, ya en los dos mil, la academia se mercantilizó. Cada calificación era un valor. En mis tiempos te daban una beca por casualidad. Yo, por ejemplo, hacía fichas de monumentos españoles en esas bibliotecas; al terminar la carrera me llamaron del paro para eso, para hacer fichas de monumentos. Luego coincidió que en las becas de formación de personal investigador había una línea preferente de investigación precisamente para eso. ¡Una suerte! Me dieron la beca para clasificar monumentos españoles y luego ya me cambié de tema y pasé al Escorial. También es verdad que ahora hay muchas cosas, entonces no había tantas oportunidades, ni convocatorias, ni grupos, ni centros. Desde la carrera jamás nos podíamos presentar a una convocatoria para comisariar nada. Solo estaba El MNCARS. Nada más.

En el año 1990 yo ya estaba en la facultad de Bellas Artes dando clase. Llegué tras una huelga que fue la que posibilitó que se convocasen más plazas para profesores. Vi la transformación de los noventa. Nunca vi que fuera un alumnado soso. Siempre había gente que me caía muy bien. Otra cosa, algo más allá de lo meramente académico, algo más profundo.

La academia somos todos

La otra propuesta de emancipación, además de que el arte es la vida o está en la vida, es que no hemos de olvidar que la academia ha de ser de todos y que todos somos academia. La academia es todo, somos nosotras, también. Debe identificarse con nosotros. No hemos de quedarnos

en lo que tiene de rancio, no podemos atascarnos en una crítica inútil. La academia, no lo olvidemos, somos también nosotras. La academia somos todas. Hemos de dejar de identificar lo que no va con «los otros». Tú y yo somos académicas, tú has seguido todo el proceso. La academia es esto. Los estudiantes y también nosotros, y el modo en el que nos relacionamos, eso es academia. Nosotros podemos hacer la academia que queremos tener, cada uno somos responsables de ello.

No pudimos seguir con el trabajo que arrancamos en La Trasera, tuvimos que parar porque hubo elecciones y salió otro equipo decanal. Fue como un contramovimiento y presentaron una nueva propuesta, diferente a la nuestra. Ellos no querían que siguiera, no querían que siguiéramos. Porque, por ejemplo, la sala de exposiciones de la planta baja de la facultad de Bellas Artes, la habíamos transformado. Ese lugar, ese espacio, esa sala, que llamamos La Trasera, lo mutamos, hicimos un lugar de residencia para los estudiantes. En lugar de exponer cosas que la gente mira de lejos y se va, decidimos reutilizarlo, trasformarlo. Los estudiantes tenían allí su espacio, un espacio propio para trabajar, para estar, para dejar que pasaran cosas. Entraban y salían cuando querían, tenían su nevera y su cafetera, tenían su lugar. A la gerencia de la facultad le parecía todo muy cutre, decían todo el rato que era todo muy cutre.

Aun hoy se llama La Trasera, pero ya no hay personas trabajando, no hay estudiantes estando allí. Ahora hay exposiciones, y charlas y cosas así, cosas programadas. Pero no hay gente, no hay lugar para la posibilidad y la pérdida.

La Trasera era, cuando nosotras llevábamos extensión, un lugar donde se podía trabajar, donde también se podían generar cosas. Un lugar de experimentación que indagaba el sentido que puede tener una sala de exposiciones en una

facultad de Bellas Artes. No puede concebirse como un espacio expositivo que se mida con los espacios expositivos del mercado. A eso nosotras no le veíamos sentido, entonces lo transformamos en un lugar de posibilidad.

Lo que dice mucho Alejandro Simón, nuestro compañero en extensión, es que la academia también somos nosotros. Y nosotros hemos de ser la visibilización. No podemos ir de víctimas, y debemos mostrar que es posible *hacer*.

Afinidades, momento revolucionario

En Madrid sin duda se están produciendo redes y afinidades muy interesantes. Por ejemplo, la gente de Sociología Ordinaria, ellos son conscientes del cambio en el que nos encontramos. Las Ordinarias, Las Raras, con El Archivo Real Sudaca, con los de Euraca, etc. De repente te das cuenta que cosas muy diversas son en el fondo muy parecidas. Se ha hecho un círculo en el que todavía no hay como rencillas internas, como que «no nos ajuntamos». Creo que la gente juega a todo.

Creo que lo bueno de la Universidad española, y de Bellas Artes, es que hay mucha gente. Es que está petada. No va a cambiar así de repente, aunque se obstinen en intentarlo. Aquí hay mucha gente y en proporción pues está muy bien. Por ejemplo con Lila siempre me quejaba y decía, vaya, mira, en este taller solo tenemos quince inscritos. Y pensábamos, si estuviéramos en un campus de EEUU esto sería un montón. Lo bueno es que hay muchísima gente y la proporción quizá haga que lo que enseñamos salga por algún lugar. Siempre hay gente con la que conectar.

Sin duda en Madrid estamos en un momento muy interesante. Recuerdo cuando trabajamos con el Royal College, y el

lío para poner su logotipo. Y nosotros, bendita Complutense, podemos poner nuestro logo casi donde nos dé la gana. Sin duda, sí es cierto que en parte la academia es aún un poquito *punk*, puede serlo. La academia rancia considera que lo que estamos haciendo no tiene importancia. Sí, que tengan rastas, qué graciosos. Sí, pero ahora, cuando están en el Congreso ya no les hace tanta gracia. ¿Qué pasa en la academia? Como nadie lee nada, puedes publicar, en tono académico, las mayores burradas. Esos guardianes de la academia, en su mayoría, pueden ser muy mediocres. Quieren mantener las formas. Ni a Sally Gutiérrez ni a Azucena Vieites las han admitido en nuestro programa de doctorado. Porque su nota fue un aprobado, la nota que tuvieron hace un montón de años, cuando estudiaron. Eso es lo que más se sigue valorando para entrar. Entonces algo pasa, y grave, en nuestros baremos, porque estas dos artistas, de las más reconocidas de nuestro país, no pueden entrar siquiera a cursar los cursos de doctorado por su expediente académico.

Los emblemas de la razón

Hay un libro que te recomendaría, te va a encantar, es de Jean Starobinsky, 1789: *Los emblemas de la razón*, que luego se publicó junto a *La invención de la Libertad*, en 2006 —solo en Gallimard, en Francia—. Su pregunta clave, la que articula el libro, es por qué el cambio cultural y político que acompañó a la Revolución francesa siguió manteniendo las formas clasicistas. No existe, dice, una correlación entre el aspecto formal de la revolución y el aspecto político de la misma. No existe.

No obstante creo yo que ahora, como entonces, ya estamos inventando nuevos lenguajes. Quizá yo lo note por

la edad. Aunque no me gusta cuando nos atrapamos en el metalenguaje. En lenguajes impostados. Y enmarañados. Y bizarros pero tan clasistas. Yo quiero hablar sin usar la jerga que nos protege entre nosotros pero que nadie entiende. Es muy pijo. Muchas veces esta retórica enmarañada esconde una falta de claridad de ideas muy fuerte.

Otra cosa que pienso es que nosotras hemos de defender de modo fuerte la potencia del arte. Los científicos sociales con los que a veces nos relacionamos no saben nada de arte. Y tienen poca sensibilidad para el arte. Reivindicar eso y el lenguaje. Aunque ya no es solo una cuestión de buena o mala escritura; es que no son mis referencias, ni es lo que quiero usar. Por otra parte, creo, tengo la sensación que, desde fuera, en mi «outsiderismo», soy capaz de relacionarme bien.

LILA INSÚA LINTRIDIS

Enero de 2014 y noviembre de 2015

Cuando en primavera de 2016 hicimos el encuentro *De salonnières* en la Casa Encendida Lila apareció con su segundo hijo Leo. Leo tenía tan solo una semana de vida. Como teníamos una cama azul enorme presidiendo nuestros salones Leo tuvo un lugar para estar con nosotras durante el salón de Rafael. Ya lo anunció Selina, la vida y el arte son una y la misma cosa.

Lila lleva muchos años en el circuito de arte de Madrid. Fue una de las promotoras del proyecto Liquidación Total, un espacio independiente y autogestionado de arte donde pasaron muchas cosas y donde, básicamente, se abrió un hueco para el diálogo y lo colectivo en el barrio de Malasaña. Por Liquidación Total pasaron muchos, pasaron artistas comprometidos con su presente y con su contexto, con propuestas que ahora llenan las salas de los centros de arte y que en sus años, primeros dos mil, apuntaban ya este futuro y recuperaban un pasado de cierta tradición de «un arte otro». Además abrió la escena local al ámbito internacional.

Es profesora de Bellas Artes, es miembro fundamental del equipo de Extensión universitaria de la facultad de Bellas Artes de Madrid y como dice su socia Selina, la ideóloga de muchas metodologías para posibilitar nuevos modos de hacer y estar. Tiene una sólida carrera como artista además de como incansable combatidora de la desidia. Cualquiera otra no me hubiera esperado con la dulzura que lo hizo ni mucho menos se hubiera sentado en el suelo conmigo para hacer nuestra entrevista en el mes de enero, en Madrid, con un frío polar y un granito obstinado en conservar ese frío y

sutilmente irlo pasando a nuestras posaderas. Permanecimos lo suficiente para no congelarnos y charlar durante un hueco que había en su agenda, entre clase y clase, organización y organización, reunión y seminario. Tanto Lila, como Alejandro, como Selina han abierto una ventana para que la escuela de Bellas Artes de Madrid salga de su aislamiento vital y se abra a una ciudad en la que pasan cosas constantemente. Ahora que ya ninguno está en el decanato lo siguen haciendo pero desde fuera, con un Sin Créditos, en la sala de arte joven de la Comunidad de Madrid en la Avenida de América y con un I+D que ahora comienzan desde la misma facultad.

UNA ESCENA EN CÍRCULOS CONCÉNTRICOS

Lila Insúa Lintridis

Argentina en Madrid

Me llamo Lila Insúa Lintridis. Nací en Madrid en 1975. Soy hija de inmigrantes que vienen de Argentina. Se exiliaron con la dictadura. En ese momento viajan juntos la que será mi familia española, mis padres y otra pareja de amigos. Parecía que era una estancia temporal pero se quedaron aquí y tanto mi padre, Néstor Insúa, como Hugo Gaitto, murieron aquí. Ellos trabajaban en una biblioteca popular en Zarate, en la provincia de Buenos Aires. Y en ese momento trabajar en una biblioteca podía hacer que aparecieses en

una lista negra y desaparecieses. Ese fue el azar y también el porqué de mi nacimiento en la ciudad de Madrid.

Vivíamos por la plaza de Castilla. Me eduqué en Madrid, en el colegio Guadalupe de la Fundación Hogar del Empleado, que estaba en la Calle Infanta Mercedes. Después lo cerraron porque supongo que en Madrid ese tipo de colegio no lo defendían ni tan siquiera los que llevaba a sus propios hijos y eran, entonces, dirigentes del PSOE que en ese momento estaban en el poder. Era un colegio con una línea pedagógica progresista y comprometida. Allí hice amigas que todavía hoy conservo, y me siento afortunada por haber tenido esa educación. Después estudié Bellas Artes en la Complutense entre 1993 y 1998. Pude salir de España cuando disfruté de una beca predoctoral, estuve en Estados Unidos, estuve en Inglaterra y después he ido saliendo cuando he podido, a Rumanía, a China, a México. Siempre con ganas de tener un pie fuera. He estado dando clases en la facultad de Murcia durante tres años. Vivía entre Murcia y Madrid, y finalmente salió una plaza precaria en Madrid y continuó aquí en la precariedad madrileña, en esta universidad.

Desde el principio de la carrera estuve en relación con asociaciones y grupos que nos preocupábamos por cambiar los contextos en los que nos relacionábamos. Así estuve en la asociación de alumnos donde conocí a Mariano Sanz, uno de los compañeros en Liquidación Total, porque veíamos que había cosas que queríamos cambiar y lo intentábamos. Y al final de la carrera me incorporé a la asociación de artistas AMAVI, donde trabajé con Belén Cueto, con Alberto Sánchez, con Darío Corbeira.

Liquidación Total

Estuve un tiempo trabajando en Salamanca durante la capitalidad cultural y cuando regresé a Madrid, Antonio Ballester, Mariano Sanz y Ulrich Schoetker acababan de inaugurar Liquidación Total. Ellos se conocieron en Hamburgo donde algunos estudiaban con una beca Erasmus y decidieron montar Liquidación Total, simplemente para cubrir una necesidad ante la falta de espacios que había en la ciudad de Madrid. Era noviembre de 2002.

En febrero de 2003 Galileo, compañero de la facultad y de las andanzas salmantinas y Uli, me propusieron entrar a formar parte de Liquidación y es entonces cuando me incorporó. Liquidación Total estaba situada en la calle San Vicente Ferrer número 23, en un espacio que había sido una antigua tintorería y que convertimos en espacio expositivo. Todos los meses partíamos con 700 euros en negativo de alquiler. El arranque parte de la decisión de sus fundadores y la confianza del Goethe, con el que Uli entra en conversación. Este tipo de lugares dependen mucho de las personas con las que te vas encontrando, el que era agregado cultural del Goethe entonces entendió muy bien el proyecto desde el principio. Quizá porque en Alemania existe esta tradición de los Kuntsverein, espacios montados por artistas, y él confía en el proyecto. Pero también del padre de Antonio, que avala el alquiler, de Mariano y Uli que ponen sus saberes y su casa para alojar a los invitados. Liquidación Total propone un espacio en el que hacer exposiciones con gente joven, de aquí y de otros países que en ese momento no entran ni en el mercado del arte ni en el espacio institucional, a los que se invitaba a venir a Madrid para hacer algo adaptado al propio espacio. Las características del local nos permitían gran flexibilidad para hacer cosas y si en un momento dado algo

interesante pasaba por Madrid y tenían un proyecto afín lo traíamos al espacio. Así con poco de dinero montábamos cosas muy seductoras incluso para nosotros mismos. Los núcleos centrales de actuación, además de las exposiciones, los talleres o las charlas, eran tener un espacio discursivo, un espacio de discusión, en el que poder tomar unas cervezas o escuchar música con las sesiones de Liquidación Musical.

Para nosotros era muy importante ser una asociación. Que hubiera miembros que pudieran decidir la programación y proponer cosas además de las personas que estábamos gestionando el espacio. Mariano tenía la idea, en las últimas ayudas a las que nos presentamos, de que todo el mundo tuviera una llave del espacio y creo que eso define muy bien la relación colectiva a la que aspirábamos, no es tan solo una metáfora.

Aunque todos éramos artistas, quedaba claro que no era un espacio para mostrar nuestra obra, o la de artistas que se movían en Madrid en ese momento. El enfoque era más internacional o por lo menos, buscábamos una perspectiva que no se daba en otros espacios. En Madrid es frecuente que la gente se divida en ciertos grupos afines y no salían de ahí. Si por ejemplo traías a alguien que ya estaba dando vueltas aparecía una serie de gente que a lo mejor no venían al resto de las exposiciones y nosotros tratábamos de darle las vueltas, a esta lógica, tratábamos de no encasillarnos en las opciones que ya había marcadas.

El principal soporte de la parte económica durante los primeros años fue el Goethe, después buscamos el diálogo con el Ayuntamiento, para ver las posibilidades que había de encontrar alguna línea de apoyo. Así empiezan las ayudas de Intermediæ, las ayudas a la creación. Vivimos una época de migajas, pero partíamos de la nada así que las

ayudas a la creación eran algo más que esa nada de partida. Sumando pequeños aportes tiramos para adelante. Incluso el último año llegamos a contratar a una persona durante unas horas y pagamos algo de producción. Cubríamos algunos gastos, pero nunca el proyecto en sí. Había una labor muy pedagógica hacia las instituciones en ese momento y creo que se llegó a entender por parte de la administración que no había solo que invertir en megaproyectos como el Matadero o La Noche en Blanco. Todavía los responsables políticos a cargo de las instituciones vivían por encima de nuestras posibilidades y gastaban el dinero a lo bestia para hacer ese tipo de cultura espectáculo-evento. El dinero que se empleaba para La Noche en Blanco habría servido a los Agentes Artísticos Independientes para llevar una buena programación durante todo el año.

En el final de Liquidación se juntan muchas cosas. Puede que llegáramos a un fin de ciclo, pero el principio del fin viene determinado por algo tan prosaico como que se cae el suelo del local. Liquidación Total cierra por reforma. A eso hay que unir que Mariano y Uli vuelven a Alemania y Antonio empieza a despegar en su carrera como pintor, le salen muchas exposiciones dentro y fuera de España y decide darse un tiempo. Así quedamos en Madrid Vicky, Patricia y yo, que continuamos montando el simposio *Modifi* —Modelos, Diferencias y Ficciones en la producción independiente de cultura contemporánea—, trabajando sin espacio. Y de hecho Liquidación lo hemos mantenido en estado de hibernación por si en algún momento queríamos retomarlo. De hecho el primer año de Extensión siguió en residencia en la facultad, apoyando muchos de los proyectos que se hacían allí. Actualmente estamos latentes, han ocurrido muchas cosas durante los últimos años y también el espacio es una cosa fundamental, tiene una razón de ser. Es ese punto de

encuentro, donde los cuerpos se juntan, es importante, igual que tener unas condiciones. Porque el trabajo y los cuerpos pueden hasta donde pueden, quizá ese fuera nuestro talón de Aquiles.

Una escena en círculos

La escena madrileña tiene sus ámbitos de movimiento. Son como círculos. Por una parte está el ámbito institucional. Por otra parte la parte de mercado, las galerías, y yo creo que nosotros nos situábamos con una serie de colectivos, como el Ojo Atómico, Los 29 enchufes, el Circo Interior Bruto, Cruce y posteriormente Off Limits, Acción!MAD, La Más Bella, In Sonora, Hablar en Arte, Brumaria. Son colectivos que aparecen y desaparecen pero no hay testigo. Creo que todos volvemos a reinventarnos, como la pólvora. No sé si nos falta diálogo o puntos de encuentro. Yo había ido a muchas actividades del Ojo Atómico y había asistido a conversaciones. Pero creo que no lo ponemos en valor, no le damos importancia, cuando la tiene y mucha. Tal vez por eso te queda la sensación de hacer un trabajo y llegar hasta un punto. Cuando la gente que lo ha hecho lo deja parece que hay que recomenzar, no queda ese poso que permite que la energía invertida y el conocimiento adquirido sirva para las siguientes generaciones.

Una de las cosas que empezamos a hacer para aumentar la comunicación entre espacios fue la creación de la federación de los Agentes Artísticos Independientes de Madrid (AAIM), nos comenzamos a reunir para hablar de las cuestiones comunes, de nuestras problemáticas, para tener un poquito más de fuerza, estar aliados. Fue importante tomar conciencia de que los problemas no los tenía solo un espacio,

socializarlos. Una de las dificultades era que pudiera haber gente que fuera remunerada por su trabajo. Puedes estar un tiempo sin cobrar, pero por las propias necesidades, y por la energía, claro, se hace necesario que alguien empiece en algún momento a cobrar. Yo creo que todas estas cosas tienen un tiempo limitado de acción, por eso, porque empiezas a tener más trabajo de esos «otros trabajos», esos que sí son remunerados. Son equilibrios frágiles.

Y bueno, llegó la crisis, y del millón de euros del que se habló con el Ayuntamiento de Madrid, que iba a invertir en los espacios independientes, se fue reduciendo, reduciendo y pasamos directamente a cero.

En estos años algunos de los discursos por los que estábamos preocupados fueron cooptados por la institución de forma neoliberal. Tejer una red en el barrio, el trabajo en torno al urbanismo, la gentrificación en el centro de las ciudades, han sido, por una parte absorbidos por las instituciones, y por otra falseados por las mismas. Si te lees el PECAM, el Plan Estratégico de Cultura de la Comunidad de Madrid (2013-2015), del Ayuntamiento de Madrid, ves claramente como gran parte de esos discursos fueron «asumidos» introduciendo la «ciudad marca» el «turismo cultural». Hablamos del año 2012. Es perverso, porque cuando lo lees te dices: «Estoy de acuerdo con estos objetivos». Pero sabes que no existe una implicación real para implementarlos. Sin duda es muy retorcido, porque se hacen con un discurso que va en contra, radicalmente en contra, de la política que están aplicando. No todo depende del tema económico, hay infraestructuras que existen y se podrían ceder a colectivos para que hagan uso de ellas.

Voluntad política y ciudadanía mayor de edad

Yo creo que con cierto apoyo la cosa podría ser muy distinta. Tan solo con la cesión de espacios por parte del Ayuntamiento tal vez, si ellos se comprometieran de verdad con la ciudadanía y con los barrios, lo que no parece tan difícil y ahora estamos expectantes para ver si lo asumen los «nuevos municipalismos». La ciudadanía queremos hacer cosas, podemos hacer cosas. Si hay una voluntad política claro que se puede, y también, claro, si se toma a la ciudadanía como mayor de edad. Porque subyace en parte la idea de que la ciudadanía no puede, que la gente no sabe. Y se hace girar todo en unos supuestos expertos, que en la mayoría de los casos ni tan siquiera lo son. En el PECAM, subyace ese supuesto: «venga sí», «vamos a crear tejido social, vamos a dotar a la ciudadanía», y al mismo tiempo están exigiendo formarse como «empresas» y crear «rentabilidad». Son dos discursos antagónicos.

Yo creo que de cara a entender la cultura neoliberal, cuando hablan de espacios independientes, entienden *hubs*. Intentan desactivar el espíritu crítico de los espacios independientes, su capacidad de dar caña a la institución, al poder y a lo que está pasando. Es una mentalidad limitada, creer que si hay dinero público la cultura tiene que renunciar a ese fin, es una cosa deplorable. El dinero público nos pertenece como ciudadanos, no es para promocionar a las instituciones. Por eso todas las conversaciones que Liquidación Total inició con el Ayuntamiento iban en ese sentido, no sentíamos que traicionáramos el proyecto por recibir financiación del PP. Nos considerábamos parte de lo público, una parte más de la ciudadanía, que separaba la encomienda pública del gobierno que lo estaba gestionando.

Una parte del problema sin embargo es esa triple vía en la que confluye Madrid. Está el Ayuntamiento, está la Comunidad y está el Ministerio de Cultura. Nosotros mantuvimos conversaciones con el Ayuntamiento, y respondió, poco, pero respondió. La Comunidad fue totalmente impermeable, no hubo manera de generar ningún tipo de acuerdo. Y con el Ministerio también nos llegamos a reunir, pero tampoco cuajó en actuaciones concretas. Los ámbitos de actuación son muy complejos, un lío tremendo.

Extensión Universitaria: el afuera de Bellas Artes

En el 2010 empiezo a formar parte del equipo decanal, en el Vicedecanato de Extensión Universitaria de la facultad de Bellas Artes (Universidad Complutense de Madrid), con Selina Blasco y al que en el 2011 se incorporará Alejandro Simón. Y allí iniciamos otro proyecto. Extensión Universitaria fue involucrarse en una responsabilidad adquirida, desde que era estudiante. Permitirnos pensar la facultad que realmente queríamos tener. Y en un momento dado Josu Larrañaga nos ofrece la oportunidad de hacerlo.

La suerte ha sido hacer equipo, poder conocer gente que evite esa vida solitaria que también puedes llevar como profesor. Para nosotras trabajar en el vicedecanato de Extensión Universitaria no suponía montar una facultad en paralelo, sino ir inoculando una especie de virus, intentar que las otras cosas se fueran moviendo. Claro está, hablamos de una aspiración, nuestra carta a los reyes magos. Entre nuestros objetivos fundamentales estaba el generar red con lo que pasaba fuera. Una de las grandes críticas a la facultad de Bellas Artes de Madrid, histórica, era la cuestión olvidada por la institución: ¿dónde está el resto del mundo?. Esa

relación con el «afuera» no se basaba tan solo en «la profesionalización del artista». Por lo menos no en la acepción que se identifica únicamente con el mercado, en este concepto también deberían estar los espacios independientes, el CSA La Tabacalera de Lavapiés en su momento. Por eso nos planteamos relacionarnos con los otros, ver qué pedía la sociedad de nosotros. Qué podemos nosotros aportar y que nos pueden aportar desde fuera. Vamos a escuchar, vamos a dialogar, vamos a verlo. Para ello hemos intentado organizar talleres, inventar diálogos, ocupar espacios donde pudiera darse la discusión. Donde los alumnos puedan trabajar. El intento pasaba por cambiar las lógicas de la formación en esta facultad, tradicionalmente orientada a un sujeto genial, creador romántico. Y bueno, llamar la atención para advertir que existen los colectivos facilitando un espacio para las residencias y que los colectivos pudieran tener lugar en la institución. No deja de ser significativo que lo primero que suprime el nuevo equipo sea esta aproximación colectiva a la creación, el desafío era político y había una potencia que se ha desactivado.

Para mí esto ha sido una evidencia, a pequeña, minúscula escala, pero evidencia al fin y al cabo, de lo que puede una política cultural. El tercer año que se convocaron las residencias se presentaron unos catorce grupos, muy variados. Desde músicos o gente de teatro a colectivos que trabajan con relación al diseño, a los fanzines, la poesía. Nosotras queríamos que lo colectivo tuviera cabida en la mente del estudiante de Bellas Artes, porque ese pensamiento también es una herramienta de empoderamiento.

Hay un aspecto en la formación que implica muchas horas, la laboriosidad. Ocupación en cosas que no te van a servir, porque cuando te preguntas «¿para qué?», te quedas en el vacío. Por eso, ver otros modelos, traer a otras gentes,

mirar hacia fuera puede permitirte cuestionar lo que estás viviendo. Y también es necesario mucho más esfuerzo teórico. Parece que el estudiante una vez que ha entrado ya no tiene que visitar la biblioteca, no tiene que ir a ver exposiciones, ni hacer nada porque ya es artista, es tragicómico.

Y, bueno, algunos de los objetivos planteados desde Extensión se han conseguido en este tiempo. Queríamos lograr que hubiera un cambio y que ese cambio fuera visible para la gente que estaba estudiando, mientras estaban estudiando. Queríamos evitar esos discursos clásicos de algunos profesores que te dicen que los verdaderos cambios ocurren en diez, quince años, porque esa lógica no es válida para la gente que está ahora en la facultad, esperando una interlocución con su tiempo, con su época.

Estábamos aquí cuando surgió el 15M, y eso nos ha modificado a todas. Muchos estudiantes han formado parte activa en las comisiones, en las asambleas, se han dado cuenta que han de hacer las cosas suyas. Que la facultad no es solo un lugar con normas, reglas y directivas. No, la facultad es de ellos, es de los estudiantes. Y esas dinámicas, las dinámicas del 15M y las de La Tabacalera de Lavapiés nos convirtieron en otras personas, todavía lo estamos entendiendo. Este espacio es «tu facultad», y la cuestión es decidir cómo te sientes interpelado. Cómo nos sentimos interpeladas cada una de nosotras. Eso también forma parte de lo que se está moviendo y de lo que yo espero que se siga moviendo.

La mayoría de edad de los estudiantes

Yo aspiraría a que los movimientos autogestionados por los estudiantes también vayan teniendo su lugar, y que la mayoría de edad de los ciudadanos la asuman

también los estudiantes. Las convocatorias de Acciones Complementarias han demostrado que los estudiantes pueden, y pueden hacerlo muy bien. Presentan propuestas de mucha calidad que mejoraban los contenidos que se estaban impartiendo en la facultad. En cualquier caso hay que señalar el compromiso de la gente que ha participado en este intento por construir facultad. De los *alumni*, a toda una serie de agentes que se han sentido implicados. El presupuesto era muy reducido, hay que decirlo. Creo que todos los que habéis participado en las actividades, en los talleres, lo habéis hecho confiando en la construcción del proyecto. Después de cuatro años, con todo lo caído, esos presupuestos ya no parecían tan minúsculos, nuestras tarifas que eran ínfimas, ahora son la norma. Por eso es importante señalar que ha habido mucha generosidad, ha habido mucha alegría.

Hay que hablar más del dinero con los estudiantes y entre nosotras. Hace poco escuché a Belén Gopegui que indicaba que muchas veces había más política en una nómina que en un texto «activista». En el imaginario del estudiante existe cierta demonización del dinero que distorsiona todo. Pero ¿eres más «puro» trabajando de cajero en un Mercadona durante ocho horas y después dedicando la energía que te queda a la «creación»? Pues no lo sé. Además de todos los clichés que forman parte de esta pregunta, la pureza, la creación aislada, etc. Uno de los últimos programas que hicimos en Extensión fue en colaboración con la biblioteca, y su director Javier Pérez Iglesias lo tituló *Artista sin herencia: cómo me lo monto #2: monto un estudio y me crecen las facturas*. Nos queda mucho por andar. Ayer lo hablábamos con los alumnos, pensábamos: ¿qué trabajo de deconstrucción arranca ahora? ¿Qué tenéis que quitaros de encima de lo que aquí se os

ha enseñado? El antivirus total, el antivirus del que hablamos en vuestro taller. El mito romántico que potencia dejarnos el dinero y la salud. Por eso confío en que el antivirus puede hacer mucho por todos.

FRANCISCA BLANCO OLMEDO

Marzo y abril del 2016

Firma aquí como Francisca pero diré que casi nadie la llama así. La llamamos y la llaman Paqui o Paca. Lo aclaro lo primero porque a Paqui la conoce toda la red de artistas que estén interesados en la cultura contemporánea, en la institucionalidad cultural capitalina y en el arte público. También la conocen bien todos aquellos colectivos, asociaciones, grupos, iniciativas vecinales y demás agentes batalladores que han hecho de Intermediæ lo que es, esa institución que, como diría Zoe Mediero, aprende.

Es junto con Zoe, Tommaso Marzocchi y yo misma (que ahora sustituyo a Azucena Klett) componente del equipo que lleva adelante el proyecto de Intermediæ Matadero Madrid. Desde el 2003, que se incorporó al grupo inicial de trabajo de lo que se llamaría Medialab Madrid, luego Medialab-Prado, y así mismo fue miembro del equipo fundacional de Intermediæ ya en la sede de Matadero en el año 2007.

Paqui está detrás de los procesos que se dan y han dado en Intermediæ. Ella, que lleva ya años en la nave de Matadero, sabe muy bien cómo hacer que muchos proyectos se articulen y produzcan bien y salgan adelante. Como suele pasar en este tipo de arte más vinculado a lo social y colaborativo, a los procesos de largo recorrido y los efectos víricos, a la revuelta más silenciosa y de largo recorrido, al *hackeo* desde dentro, las cosas que suceden gracias a una trama de gentes que no son tan conocidas ni tan visibles. Siempre hay muchos otros, y sobre todo muchas otras, que hacen que la cosa funcione.

Mucha de la cultura de esta ciudad se escribe con nombre de mujer. Lo que sorprende porque suelen sonar mucho más y con mucha más contundencia los nombres de hombres.

Francisca quiso escribir su autonarración. Podíamos considerar, como ya lo hicieran los primeros artistas de la conversación allá por el siglo XVII, que esto es una epístola, una conversación entre ausentes. Aquí Paqui nos cuenta cómo desde el 2003 se han ido conformando las instituciones culturales del Ayuntamiento de Madrid, tal y como ella las vivió.

ESPACIOS DE POSIBILIDAD INSTITUCIONAL

Francisca Blanco Olmedo

Bullas/Madrid

Mi nombre es Francisca Blanco Olmedo, aunque suelen llamarme Paca, Paqui y unos cuantos apelativos más. Crecí en un pequeño pueblo del noroeste de Murcia llamado Bullas, un lugar donde sí pasan cosas. Es un pueblo de sierra, de agricultura y de buen vino, humilde pero rico, heterogéneo y muy echado para adelante. Por ejemplo, en comparación con otras poblaciones de la comarca, tiene un número considerable de asociaciones, sobre todo juveniles, dedicadas a la cultura, la naturaleza, los deportes, la montaña, la arqueología, etc. También, siempre ha habido una gran afición por la música, muchos grupos tradicionales

—bandas y cuadrillas—, pero también bandas de *rock*, de *heavy*, de música *indie* y con ellas sus «tribus» y sus festivales, lo que le ha chocado siempre a la gente de fuera.

Aquí viví hasta los dieciocho años cuando me fui a estudiar Historia del Arte a la Universidad de Murcia. Cuando terminé, como todos, no sabía muy bien qué rumbo tomar, y a pesar de llevar el premio de fin de carrera bajo el brazo, no parecía que aquello me fuera abrir ninguna puerta en la Universidad ni en ningún otro lugar. Después de un año sacándome el CAP y trabajando aquí y allá, el amor y una beca de posgrado de la Fundación Séneca para estudiar un máster de Gestión Cultural, me trajeron a Madrid. En aquel entonces, los estudios de Gestión Cultural eran algo bastante nuevo en España, todavía no se había producido el *boom* que unos años más tarde haría que estos másteres se multiplicaran, sobre todo en Madrid y Barcelona. Era el año 2002 y Madrid para mí entonces era una ciudad totalmente desconocida e incluso bastante dura, donde parecía difícil sobrevivir, sobre todo si no tenías un chapín, como era mi caso. Además, cuando comencé el máster, como todavía no sabía si me darían la beca, pasé unos tres o cuatro meses ocupando sillones y como polizón en la residencia de estudiantes de mi chico, Darío. Así que, con la incertidumbre de si me concederían la beca con la que pagar los seis mil y pico euros de matrícula —un peaje que resultaba demencial y desproporcionado—, y unos ochocientos euros al mes, asistía a las clases mientras daba largas a los de la secretaría del máster, asegurando que el pago de mi plaza estaba a punto de llegar.

Una vez resueltas las cuestiones de supervivencia, empecé a enterarme un poco más de qué pasaba en la ciudad y cómo se configuraban los distintos espacios culturales, desde los grandes museos a los proyectos más pequeños

y personales. Al principio, sobre todo a través de mis compañeros de estudios, pude conocer —seguro que de manera muy sesgada— cómo se movían por dentro instituciones como el MNCARS o el Círculo de Bellas Artes —que entonces era más relevante que ahora en el panorama cultural—, algunas galerías de arte y también proyectos de gestión cultural como el de la Fábrica, que monopolizaba el negocio de la cultura con sustanciosos acuerdos con las administraciones públicas.

Medialab Madrid

Entonces, a mediados de 2003, surgió la oportunidad de hacer mis prácticas en Medialab Madrid, un pequeño espacio de posibilidad ganado al Centro Cultural del Conde Duque. En la segunda planta del patio norte, Juan Carrete Parrondo, el director, había montado a principios de los dos mil una sala de ordenadores y otros recursos tecnológicos con la intuición de disparar una flecha hacia algún otro lugar más allá de los pesados contrafuertes de aquella institución, que entonces era el centro de cultura más relevante del Ayuntamiento de Madrid. Pues bien, esa flecha llegó a Karin Ohlenschläger y Luis Rico, y de ahí en 2002 se montó *Cibervisión. I Festival internacional de arte, ciencia y tecnología*, que fue uno de los primeros proyectos de Medialab.

Aquella exigua sala de ordenadores pronto se convirtió en un centro recursos, de producción y de debate para artistas, científicos, pensadores, estudiantes y todo tipo de investigadores. Realmente no había nada parecido en Madrid, ni prácticamente en España, por lo menos a nivel institucional. Por un lado se encontraban disciplinas y saberes que venían de distintos lugares y espacios del

conocimiento, cuyo encuentro entonces no se daba por hecho y que habitualmente no salían de sus compartimentos estancos. Por otro, confluían en un mismo espacio la actividad de un centro de arte con la que entonces era más propia de una universidad o un laboratorio. De alguna manera, se probaba que un centro de arte podía no solo ser un espacio de exhibición y divulgación de discursos teóricos y artísticos, sino también un lugar donde producir conocimiento, y que este conocimiento podía ser no solo artístico, sino también científico y tecnológico. Medialab Madrid fue un espacio pionero en muchos sentidos, aunque nunca ha sido reconocido suficientemente por esta falta de memoria a la que parecemos estar abocados.

Es uno de los primeros laboratorios ciudadanos de este país y, desde mi punto de vista, una pieza clave de esa genealogía apenas esbozada de la nueva institucionalidad. Ha sido el germen, no solo de Medialab-Prado, sino también de Intermediæ y, de alguna manera y por extensión, de Matadero Madrid, pues de ahí partió buena parte de esa concepción de una cultura más colaborativa en las instituciones, y también de una cultura más allá de las artes y las humanidades, en la que cabían otros saberes. Pero, sobre todo, era un lugar en el que aprender, aprender muchísimo y no solo desde el rol de alguien que hace unas prácticas, que fue mi caso durante los primeros meses, sino que cada uno de los que allí nos formamos profesionalmente, tuvimos la oportunidad de compartir mesa —literalmente— con algunas de las personas más relevantes del activismo, la investigación, el arte o la ciencia. Recuerdo, por ejemplo, comer junto a la «madre tierra» Vandana Shiva en el patio norte de Conde Duque, una comida hecha con una gran parabólica que funcionaba como cocina solar

y con la que organizábamos comidas todos los días, dentro del proyecto *Banquete, metabolismo y comunicación*, en 2003, que fue también mi comienzo en Medialab Madrid.

Nunca olvidaré mi primer día, en el que conocí a Laura Fernández y Marcos García frente una montaña de patatas que debía convertirse en dos instalaciones de Víctor Grippo. También era el primer día para ellos, como guías de la exposición. A este grupo de guías luego se sumaron personas que más tarde desarrollarían sus carreras como investigadoras, artistas y comisarias.¹ Como mis prácticas en el departamento de coordinación no eran remuneradas y había vacantes como guía, durante un tiempo compaginé mi labor de becaria con las visitas guiadas, hasta que a principios de 2004 pude entrar a formar parte del equipo «estable» de Medialab, que en realidad no éramos personal con contrato laboral, sino colaboradores que facturábamos al Ayuntamiento por cada proyecto en el que participábamos. Al principio ayudando a Sonia Díez Thale,² de la que aprendí muchísimo, y luego, como a mediados de 2004, como coordinadora de proyectos y trabajando con artistas como Concha Jerez y Pepe Iges, Marta y Publio, Daniel G. Andújar, Platoniq, Clara Boj y Diego Díaz, la Fiambrera Obrera, Santiago Ortiz y otros muchos. Pero también era un programa con una vocación internacional muy fuerte, no solo por los artistas y otros invitados que formaban parte del mismo, sino porque estaba muy conectado con centros

¹ Colaborando en esta exposición estuvieron, por ejemplo, Manuela Moscoso, Loreto Alonso o María Íñigo.

² El equipo de Medialab era una de sus grandes fortalezas. Estaban entonces también Abelardo Gil Fournier, Alfredo Puente, Raúl Díez Alaejos, Álvaro Castro, José Luis Pajares, Marta Rodríguez, Eva Mendoza o Kepa Landa. Algunos se marcharon, pero llegaron Raúl González, Gustavo Valera, Mónica Cachafeiro, Azucena Klett, Miguel Sanz y Leonor Soto, entre otros muchos que fueron y vinieron.

como el Center for Art and Media - zKM de Berlín, o el Massachusetts Institute of Technology (MIT).

Sobre la escena independiente

En aquellos años había un panorama muy potente de espacios independientes en Madrid y casi todas las semanas se daba la oportunidad de ir a algunas de las actividades que se organizaban en 29 enchufes, Off Limits, La Dinamo, Menosuno o el Ojo Atómico. Había también un movimiento muy fuerte de centros sociales, algunos okupados, como el Patio Maravillas que estaba entonces en la calle Acuerdo, a unos pocos metros de Conde Duque, aunque unos años más tarde es desalojado volviendo a resurgir en Pez. Este panorama no solo se daba en Madrid, sino en toda España y, como sabes, se había gestado en buena medida en los noventa, como una reacción ante unas políticas culturales que habían estado más dirigidas hacia la promoción del arte que al apoyo y el fortalecimiento del tejido artístico local y la cultura de base. En estos años todavía permanecía la estela de la eclosión de los centros de arte y los megaeventos internacionales, y al mismo tiempo escaseaban las políticas culturales que atendieran a la realidad del contexto, lo que generó una gran rechazo a las instituciones culturales que se veían completamente dependientes de las estructuras de poder. Así que los espacios independientes, los centros sociales y los movimientos más críticos desconfiaban bastante de las políticas culturales del Ayuntamiento de Madrid, una desconfianza que todavía sigue vigente, aunque esta sea menos palpable y a pesar de que el cambio en el gobierno en 2015 haya supuesto la toma del poder por parte de estos movimientos críticos.

Esta falta de compromiso de las administraciones públicas no impidió que surgiera una gran cantidad de espacios dispuestos a generar las condiciones de posibilidad que no se encontraban en las instituciones, desafiando además muchas de las convenciones del sistema del arte en España. Una alternativa de gestión, exhibición y encuentro que no siempre ha constituido una alternativa conceptual, y cuya precariedad ha condicionado una difícil supervivencia y una corta temporalidad, abocada en la mayoría de los casos a la desaparición. Sin embargo, nuevos espacios surgen y repiten modelos casi de manera inconsciente, sin apenas indagar en aquellos que los precedieron. Parece una especie de bucle que nunca termina de abonar unas mínimas condiciones de sostenibilidad para una escena independiente sólida y articulada, que sea capaz de ampliar los límites del sistema del arte establecido, y cuyas condiciones simbólicas no dependan de manera tan dramática de las condiciones materiales.

Ayudas a la creación

En Madrid, las desavenencias entre el Ayuntamiento y el tejido artístico, y en general el tejido social más crítico, habían generado una difícil relación y una falta de espacios de encuentro que posibilitaran ciertos acercamientos, y en Medialab éramos conscientes y nos preocupaba cómo generar estos espacios. De hecho Karin conocía muy bien esta situación pues ella misma venía de este tejido independiente, como parte del mítico Espacio P, una especie de oasis en el Madrid de los ochenta. Entonces, una línea de programación, llamada *Los jueves de Medialab*, se articulaba en relación al tejido y posibilitaba presentaciones de

proyectos y debates vinculados con ciertas problemáticas locales. De ahí, y supongo que de cientos de conversaciones informales, sobre 2005 surgen los primeros encuentros públicos con los espacios independientes de Madrid en los que, además de participar Medialab, se invitaba a cargos políticos como Juan José Echevarría, que era el director de actividades culturales del Ayuntamiento y era el que tenía la sartén por el mango para poder cambiar y proponer políticas culturales específicas. Así, estos encuentros trataban de ser un lugar en el que los agentes culturales expusieran un análisis de las necesidades propias y del tejido cultural, en el que podían diferenciarse los proyectos con espacio, y que tenía una actividad regular, y los proyectos deslocalizados como los festivales u otras iniciativas, que ocurrían cada cierto tiempo pero que tenían una presencia importante en la producción cultural de la ciudad. Fruto de estas conversaciones surgieron las famosas y controvertidas Ayudas a la creación, que se diseñaron tratando de responder a las reivindicaciones y sugerencias planteadas por los agentes en estos encuentros. Por ejemplo, había varias modalidades para atender a los distintos tipos de iniciativas, y también se incorporaba en el comité de selección de proyectos a miembros propuestos por los solicitantes de las ayudas.

Aunque estas ayudas representan un importante hito en las políticas culturales de la ciudad y fueron un primer paso hacia un compromiso con el tejido artístico, estirando la vida de algunos de estos proyectos y posibilitando el nacimiento de otros, como apuesta municipal fueron insuficientes y no se mantuvieron más allá de 2012, cuando los sucesivos cambios en los equipos de gobierno y la gestión del Ayuntamiento se fueron escorando hacia políticas cada vez más conservadoras y de recortes. En estas fechas es cuando se produjo también la fusión de las tres empresas

municipales, entre las que se encontraba MACSA (Madrid Arte y Cultura), y que daría lugar a Madrid Destino. Esta criatura, que fue engendrada para ser devorada por Saturno, nació bajo el discurso de llegar a una empresa «más sostenible, más eficiente y más rentable».³ Los *Men in Black* o «los del petróleo», como se llamaba coloquialmente a los nuevos altos directivos que presumían de haber «reestructurado» grandes compañías petrolíferas en Latinoamérica, querían liquidar esta nueva empresa pública tricéfala, para justificar así la externalización y la privatización de los servicios municipales. Esta es una de las principales razones de la mala prensa de Madrid Destino, el órgano de gestión del que hoy dependen los espacios culturales municipales del Área de Cultura y Deportes, y cuya misión debe ser estar al servicio del Ayuntamiento para agilizar los trámites y gestiones que la burocracia de la administración pública imposibilita, aunque lo cierto sea que esto nunca lo se ha conseguido.

La arqueología/Los antepasados/El origen de Intermediae

Volviendo al hilo del 2005, por estas fechas es cuando se empiezan a dar los primeros pasos para convertir el antiguo matadero de Legazpi, prácticamente sin uso desde mediados de los años noventa, en un centro de creación contemporánea. Entonces, Medialab Madrid era el único espacio municipal dedicado a la creación contemporánea, además del Museo de Arte Contemporáneo, también en

³ Aunque MACSA comienza como órgano de gestión de los teatros del Ayuntamiento —por la gestión de ingresos que conllevaba—, terminará por ser la estructura de la que dependerán todos los centros culturales del Área de las Artes.

Conde Duque, pero que, como museo, estaba orientado a la conservación de su colección y el desarrollo de exposiciones relacionadas. Medialab Madrid se veía entonces como un proyecto innovador y, aunque quizá en el Ayuntamiento no se entendía muy bien lo que hacíamos, parecía ineludible contar con esta experiencia para la puesta en marcha del proyecto de Matadero. El Ayuntamiento, creo que a través de Alicia Moreno, concejala del área de las Artes de ese momento, encarga entonces a Juan Carrete un proyecto para comenzar abriendo una parte de la nave la diecisiete, la antigua nave frigorífica del matadero. Juan forma entonces un equipo de trabajo con los directores de Medialab, Luis y Karin, y dos personas externas, María Bella y Frank Buschmann. Ese encuentro finalmente resultó como el rosario de la aurora, y Luis y Karin terminaron abandonado el grupo y Medialab Madrid.⁴ Este periodo fue muy complicado y muy tenso para Medialab, y supondrá un viraje en la forma en la que este proyecto será articulado más tarde. Por su parte, María y Frank siguieron trabajando en el proyecto para Matadero y poco después nos incorporamos a este equipo de trabajo algunos miembros de Medialab, como Azucena Klett, Gustavo Valera y yo misma, y se sumaron otras compañeras como Suset Sánchez, Pepa Vijuesca, María Pérez, Kepa Landa y Zoe López Mediero.

En febrero de 2007, coincidiendo con ARCO-Corea, se inaugura Intermediae en Matadero.⁵ El primer proyecto fue *Minbak*, con el que transformamos el espacio, aún apenas sin mobiliario, en un hospedaje para cincuenta estudiantes

⁴ Ohlenschläger, Karin: «Medialab-Madrid 2002-2006: metodología, proceso y transformación», LabMeeting 2015 Madrid, 22 de septiembre de 2015, Medialab-Prado, Madrid, www.medialab-prado.es.

⁵ Ver el Borrador #1 (2005) de Intermediae, precuela del proyecto institucional, y el Borrador #2 (2007) publicados una vez Intermediae había comenzado su actividad pública, www.intermediae.es.

de cinco facultades de Bellas Artes, con sus camitas de palés reciclados en el Terrario —cuando los palés no estaban de moda— y sus duchas portátiles en el solar en el que ahora está el auditorio de la Casa del Lector.

*Más allá y a pesar de la sospecha*⁶

E inauguramos, en cierto modo, condicionados por unas enormes expectativas por parte del Ayuntamiento, de la comunidad artística y, por supuesto, del tejido social del distrito de Arganzuela, que había reclamado durante años la reapertura del Matadero para diversos usos y servicios. Este gran baluarte, al borde de río Manzanares y junto al antiguo mercado de frutas y verduras, pesaba en la memoria y en el pasado industrial de unos barrios que estaban a punto de sufrir un importante proceso de transformación con la gran operación urbanística de soterramiento de la M30 que daría lugar a Madrid Río.

Así que Intermediæ se encontraba ante la tesitura de responder por gran parte de la nueva política cultural del Ayuntamiento, una política que además se prefiguraba de forma más que cuestionable, a través de la apuesta por un gran contenedor para la creación contemporánea, lo que ya despertaba muchas desconfianzas habida cuenta de la historia reciente de nuestro país. Una historia que había dado lugar a una multiplicación desproporcionada de centros de arte, muchos en edificios abandonados o infrautilizados, como estrategia para renovar ciudades o barrios, pero paradójicamente profundamente desconectados de sus

6 En referencia a Sánchez, Suset: «Prácticas más allá y a pesar de la sospecha», Festival Reverberacoes, 13 de noviembre de 2008, Centro Cultural de España en Sao Paulo.

contextos. Matadero se veía situado dentro de esta misma lógica, como un macroproyecto cultural que pretendía conectar el sur de la ciudad, entonces bastante más periférico, con el centro —el triángulo del arte con el Museo del Prado, MNCARS y Museo Thyssen, y el eje de Prado y Recoletos— a través del paseo de las Delicias.⁷ Y todo esto ligado al proyecto urbanístico de Madrid Río, que ya había despertado el suficiente malestar entre los vecinos como para dar lugar a plataformas como Nudo Sur.⁸

Esta problemática fue fundamental para la definición del enfoque de trabajo de Intermediæ, para despertar una preocupación por comprender la complejidad social del contexto en el que se insertaba el proyecto y conocer los actores —instituciones, agentes, iniciativas ciudadanas, asociaciones vecinales, etc.—, las redes, las relaciones, los intereses, los conflictos y las necesidades que los articulaban. Y en este proceso de aprendizaje exprés convivíamos con unas expectativas inabarcables y una urgencia por rendir cuentas ante estas. De algún modo estábamos en una situación contradictoria, por un lado situados bajo un gran foco de atención, pero al mismo tiempo aislados en un inmenso edificio industrial en un barrio al que nadie iba y rodeados de obras, zanjas y señales de prohibido el paso. Con el tiempo, y a medida que el polvo de las obras desaparecía, parte de las expectativas se fueron distribuyendo al ponerse en marcha otras instituciones y programas como las Naves del Español, Cineteca o Abierto por Obras, cuyo carácter *site specific* fue inaugurado por Teresa Velázquez. También iban abriendo las iniciativas privadas, y al mismo tiempo el

7 Carrillo, Jesús: «Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creación y la producción cultural en la España contemporánea», Medialab-Prado, Madrid, 2008, www.medialab-prado.es.

8 www.afectadosnudosur.com.

proyecto de Matadero se hacía cada vez más complejo y difícil de entender.⁹ Sin embargo, lo cierto es que esto nunca ha sido un problema para su visibilidad, su relevancia internacional, ni para que constituya el icono por antonomasia de la cultura promovida por el ayuntamiento en los últimos diez años.¹⁰

Tengo que decir que los inicios de Intermediæ no fueron nada fáciles. Además de la desconfianza en el modelo de cultura que Matadero podía representar, el programa que planteaba no era entendido por el tejido cultural. No había modelos similares entonces, salvo el que podía representar Medialab. De alguna manera generaba una especie de sospecha, y además no acogíamos exposiciones y entonces esto era casi lo único que los artistas querían de una institución. Era algo así como ¿qué hay de lo mío? Sin embargo en Intermediæ se optaba por generar procesos, por conocer y trabajar en diálogo con las redes del barrio en el que estaba situado. Esto definía una línea de trabajo donde se desarrollaron proyectos como *Madrid 28045. Arte en el espacio urbano*, *Todo sobre mi barrio* o *La Stargate*, entre otros muchos.¹¹ Y así, desde el principio hubo una idea de tejer una relación más compleja y más comprometida con las asociaciones sociales y culturales y con las redes del distrito, algo que entonces no era habitual para un centro de «creación contemporánea».¹²

9 Fernández López, Olga: «Travesía site specific: Institucionalidad e imaginación», en *11 artistas en una cámara frigorífica. Conversaciones sobre la práctica sitio específico*, Matadero, Madrid, 2011.

10 S. L.: «Matadero Madrid, el enclave cultural más valorado por *The New York Times*», ABC, 10 de enero de 2013, www.abc.es.

11 www.intermediæ.es

12 En estos años al arte se le dejó de llamar por su nombre para nombrarlo con la menos comprometida «creación», un término más escurridizo y que se desenvolvía con menos problemas. El de «arte» venía siendo un término problemático, con demasiadas mayúsculas, como decía Valcárcel Medina, y en cierto modo dejaba cosas fuera. También es posible

Ideas como la defensa de la creación contemporánea como herramienta de acción y aprendizaje, el proceso frente al producto, la transdisciplinaridad y la horizontalidad entre creadores, público e institución, son algunas de las que articulan los primeros relatos. Intermediæ planteaba un experimento institucional, y quizá una apuesta arriesgada y frágil, que no siempre fue entendida y mucho menos puesta en valor. Proyectos muy procesuales y de larga duración, que era complicado y delicado comunicar. Proyectos que muchas veces no tenían una formalización muy definida o se alejaban de los formatos tradicionales y conocidos. Apenas había referentes en España, ni una tradición al respecto con la que se pudiera relacionar fácilmente nuestro trabajo. Incluso, por supuesto, también había incoherencias y cierto peligro de caer en un tipo de producción cultural elitista y reservada para unos pocos capaces de decodificar esta apuesta institucional, cuando el objetivo era producir una institución a la medida de las circunstancias y las necesidades.

Espacio

El espacio también se alejaba formalmente de los espacios institucionales reconocidos. Nos encontramos con una nave diáfana de antiguo uso industrial y en bruto, que podía remitir más al entorno de los espacios alternativos. Pero era un espacio capaz de transformarse continuamente para acoger la producción y la presentación de proyectos y que haya cosas a las que de ninguna manera se las puede llamar arte, por mucho que este se funda con la vida. El arte se repliega entonces en la concepción expandida de creación, y algo similar sucede en relación al término de cultura, como apunta Yúdice en *El recurso de la cultura*, «una cultura a la que se le atribuyen múltiples propósitos».

que se asociaba con la posibilidad hacer cosas que en otro lugar no eran posibles. Una imagen que aludía a lo inacabado, lo indefinido, al proceso, y también a la libertad frente a las restricciones del mundo del arte. De alguna manera, denotaba una dimensión social que a menudo se encuentra excluida del «cubo blanco» y que interpelaba al artista o al productor cultural a enfrentarse con una experiencia distinta a la que podía estar habituado. No se trataba de un mero marco o un contenedor, sino de un medio para la producción, donde se producía y se produce además un espacio social, donde también tienen cabida aquellos que fueron expulsados de las instituciones, los ciudadanos.¹³ Siempre ha habido una defensa de ese espacio como espacio público, y es increíble como esto se materializa cuando un centro de producción es también una plaza pública, poniendo de manifiesto la escasez de espacios públicos de esta ciudad. Intermediæ es habitado cada día por gente común del barrio, familias, niños corriendo y chillando, estudiantes, grupos de teatro que ensayan en un rincón, contadores de historias, grupos de aprendizaje, de intercambio, de discusión, algunos incluso políticos, asambleas y plataformas de vecinos, también turistas. Se generan encuentros y desencuentros, conflictos entre las distintas «tribus», ámbitos de disputas territoriales, pero también lugares en los que se debate sobre lo colectivo, donde se produce esfera pública. El espacio se caracteriza sobre todo por, más allá de la observación pasiva, ser un generador de otras muchas experiencias. Es un lugar donde los procesos son visibles, es decir, los vecinos o los visitantes despistados pueden encontrarse con los procesos de creación. Donde las actividades son

¹³ En *La producción del espacio* (1974), de Henri Lefebvre, se esboza una teoría del espacio que rompe su concepción arquitectónica o geométrica, para entenderlo como una categoría social y un medio para la producción.

parte integrante de procesos de cooperación entre grupos locales. De alguna manera podría definirse como un híbrido entre un centro social y un centro de arte, un lugar bastardo y algo asilvestrado, donde lo domesticado se convierte en cualquier otra cosa.

Programa

En cuanto a la programación, al inicio, se componía de una parte que se proponía desde la institución y otra que provenía de las propuestas seleccionadas en las ayudas a la creación, donde había una modalidad específica para desarrollar proyectos en Intermediæ.¹⁴ Se van dibujando así, y de manera progresiva, las principales líneas de trabajo de los primeros años, que podrían etiquetarse bajo ámbitos como: Ciudad, barrio y comunidad; permacultura, ecología y arte; el juego y los procesos lúdicos como forma de exploración y aprendizaje; la utopía como ámbito de investigación, o la construcción del archivo de la institución. Aunque estos ámbitos de trabajo podrían parecer bastante incluyentes, lo cierto es que las dos vías de programación dejaban fuera muchas iniciativas y experiencias, cuya entrada en la institución era muy difícil o casi imposible. Por un lado, un comisariado que, aunque planteaba un modelo distinto al más tradicional en España, estaba marcado por un enfoque muy «de arriba abajo». Y por otro, unas ayudas que, a pesar de encajar con una lógica de las buenas prácticas, sobre la que se trabajó mucho durante estos años en plataformas profesionales del arte, como

¹⁴ Las líneas de la última convocatoria pueden consultarse en la página www.mataderomadrid.org.

el IART, presuponen un accesibilidad universal que no es tal y donde también quedan muchas cosas fuera.¹⁵ En este sentido, en el equipo había posiciones divergentes, entre las que planteaban un comisariado ajustado a unos marcos específicos, y las que nos resistíamos a estos marcos y defendíamos una mayor apertura institucional, que apostara por complejizar el diálogo con el tejido cultural más crítico, además de la necesidad de un esfuerzo por mejorar la comunicación del programa desde el mismo discurso curatorial, que se leía demasiado abstracto. Creo que esto en parte se ha conseguido, pero sigue sin ser un proyecto fácil de entender. Es cierto que siempre se ha huido de las categorías y las líneas cerradas, lo que da un margen muy grande y mucha libertad, pero al mismo tiempo esto ha podido dificultar el acceso a los códigos institucionales. Y hay que pensar por qué ocurre esto, por qué es tan difícil salir de ciertos modelos establecidos.

Un giro

Durante 2011 e incluso antes, había una preocupación por producir un giro en la institución. Matadero ampliaba sus líneas de programación, se inspiraba y replicaba algunas de las líneas de Intermediæ. Desde fuera se leía una especie de redundancia y una dificultad para diferenciar entre las especificidades de cada programa. Desde hacía unos años colaboraba con nosotros Neil Cummings,¹⁶ sobre todo en la línea de trabajo sobre el archivo de la institución.¹⁷ Junto con Marysia Lewandowska y comisionado por el Moderna

¹⁵ www.iart.es.

¹⁶ www.neilcummings.com.

¹⁷ www.intermediæ.es.

Museet de Estocolmo, habían producido el vídeo *Museum Futures: Distributed*, que presentamos en Intermediæ y de donde arrancó parte de la inspiración para llevar a cabo la idea de Intermediæ distribuido o extendido en la ciudad. Empieza a plantearse ya un proceso de cambio, de generar otro relato y de repensar la lógica en la organización del equipo a través de estos proyectos distribuidos, que se empiezan a desarrollar fuera de los muros de Matadero.¹⁸

En diciembre de 2011, cuando se marcharon Frank, María y Suset, continuamos con esta idea fuerza de Intermediæ extendido, cuya expresión más visible ha sido, sobre todo, a través de la colaboración con la Dirección General de Paisaje Urbano del Ayuntamiento de Madrid, y donde se han realizado proyectos como Paisaje Tetuán,¹⁹ Paisaje Sur²⁰ (Usera y Villaverde) y Paisaje Vallecas²¹, proyecto, este último, que estamos desarrollando justo ahora que estás tú. Una línea que ha servido para materializar un trabajo de participación y colaboración ciudadana muy visible, y también para afianzar el trabajo de Intermediæ en relación con diversas estructuras del Ayuntamiento, como los distritos, y otras áreas como Urbanismo, Medio Ambiente, etc.

Apostamos también por una mayor apertura de la institución, por ampliar el espectro de proyectos que se podían desarrollar y también por ampliar las conversaciones con una diversidad de agentes, e incluir en el equipo otras voces, lo que de alguna manera contribuía a alimentar la idea de lo distribuido, también en la toma de decisiones. Este giro hacia una mayor permeabilidad hizo que se articulara una línea de trabajo llamada internamente «Terrario

¹⁸ www.intermediæ.es.

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ www.paisajesur.cc.

²¹ www.intermediæ.es.

en abierto», con la que, después de sus prácticas, empezó a colaborar Tommaso Marzocchini, y a través de la cual se facilitaba que el espacio de Intermediæ pudiera ser reapropiado por el tejido social y cultural de la ciudad, acogiendo una diversidad de actividades como talleres, debates y presentaciones de iniciativas que querían dar a conocer su trabajo. Esta apuesta por la apertura daba continuidad a la idea originaria de que el Terrario fuera «un salón de estar público, un salón de estar para la ciudadanía».²²

En este proceso, de una lógica «departamental», por ámbitos de trabajo como la comunicación, la producción o la mediación, pasamos a una lógica de los saberes extendida y unas funciones rotativas, adaptadas a las necesidades de acompañamiento de cada proyecto. Una apuesta que también tiene sus limitaciones, pero desde la que hemos investigado sobre otras formas de organización, de producción y de generación de conocimiento. Es cierto que el equipo siempre ha tendido hacia la creación de estructuras horizontales, lo que no quiere decir que no hubiera ni haya relaciones de poder, por ciertos desequilibrios entre las posiciones, entre las personas con contrato y los colaboradores, entre los roles con mayor o menor visibilidad. En este sentido, Juan Carrete, que fue director de Intermediæ hasta hace unos cuatro años, nunca se ha colocado en una posición jerárquica, aunque obviamente lo estaba, y siempre ha dejado hacer a los equipos que han estado al frente en cada momento, desde una invisibilidad admirable, pero haciendo factible el suelo necesario para que el proyecto fuera posible. Me parece que muchas veces su figura queda fuera de los relatos precisamente por esa invisibilidad, que de alguna manera siempre ha imperado en el modo hacer

²² En palabras de su diseñador, Anthony Kleineprier, «[...] a public living room for the city». *Ibíd.*

de Intermediæ. Una condición que también ha permitido trabajar con una gran libertad y con un juego de cintura que no es posible cuando eres centro de atención. Esa forma de hacer libre, discreta y sigilosa que posibilita experimentar otras formas de producir cultura. Borrar, o más bien minimizar, la voz de autoridad de la institución para crear diálogos menos jerárquicos y en los que la institución esté realmente al servicio de los ciudadanos.

Es cierto que las instituciones habitualmente son entendidas como aparatos de legitimación de ciertas prácticas, como plataformas desde las que hacer un camino de reconocimiento público. Sin embargo, las instituciones también han de ganar esa legitimidad, deben aportar un valor y un compromiso en su trabajo. Y para ello tienen que ir más allá de sus propias posiciones de poder y entender que esto nunca ha sido suficiente, que esta posición de poder no las legitima. Y entonces quizá haya que pensar en maneras de desposeer a la institución de ese poder, pero no para devasarla, sino para defenderla. Lo cierto es que son muy pocos los espacios donde son posibles las prácticas artísticas críticas, lo que los convierte en el blanco fácil de los recortes ideológicos. Y en ese sentido, creo que en este país, la crítica institucional, además de haber sido muy escasa, ha tendido demasiado a generar una relación de antagonismo irreconciliable y desprovisto de planteamientos capaces de plantear alternativas. Seguimos necesitando las instituciones culturales públicas, y estas no están en ningún modo garantizadas, sino que es algo por lo que por lo que debemos luchar.

El trabajo de los últimos años para mí se podría enmarcar dentro de esta lucha. Una especie de acto de equilibrio a través del cual seguir contando con ciertos apoyos dentro de la estructura del Ayuntamiento, pero a la vez posibilitando

las prácticas críticas y la disidencia, lo que muchas veces significa tener que ser muy sutil en términos de visibilidad, e incluso completamente imperceptible en algunas esferas. Esto, por supuesto, produce una situación paradójica, pues al mismo tiempo conlleva un continuo riesgo de desaparecer, y además sin pena ni gloria. Y significa también ser especialmente maltratado por los recortes de la crisis, vivir en un estado de precariedad que solo se pudo contrarrestar a base de la resistencia y la resiliencia de la institución y de los proyectos que entonces se desarrollaban. Del reposicionamiento y el aprendizaje intenso de todos los miembros del equipo, y de la capacidad de reinventar maneras con las que abordar nuevos retos.

Un andar por la cuerda floja entre mundos que parecían no encontrarse: uno condicionado por unas estructuras administrativas municipales complicadas e inflexibles, que difícilmente respondían a las necesidades de proyectos vivos, y que además, hasta hace nada han estado gobernadas desde un enfoque conservador e instigador de la privatización de lo público. Y el otro mundo, el del trabajo con los agentes críticos con estas estructuras municipales, con los que había que ganarse la confianza, es decir, que no se nos leyera, como a otras instituciones, como un instrumento del poder, a pesar de que nunca respondimos a este tipo de políticas culturales con las que siempre fuimos críticos. Obviamente esta simplificación no responde a una realidad mucho más compleja, que además hoy está completamente entremezclada. Pero hace diez años, acercar estas realidades no era tarea ni mucho menos fácil. Ha supuesto un largo proceso de generación de relaciones de confianza, de manifestar un respeto por el trabajo de los otros, y un cuidado por cómo se capitaliza el trabajo, ya que si esta frágil relación se descuida al imponerse el aparato

de visibilidad institucional, puede ser catastrófico. Por eso es tan importante que siempre que sea posible se llegue a definiciones conjuntas de los proyectos y sus estrategias de comunicación, a establecer objetivos compartidos, marcos de trabajo y acuerdos que afiancen relaciones respetuosas. Aunque ahora la posibilidad de generar objetivos comunes y compartidos, y de producir alianzas entre una diversidad de posturas parece más real, no deja de ser terreno espinoso y delicado. Esta colaboración también puede ser entendida como un arma de doble filo con la que despolitizar las prácticas críticas. Por eso la negociación nunca termina, las posiciones siguen en disputa y el conflicto tiene que poder aflorar.

Pienso que, durante los primeros años, se crearon unas bases que, de alguna manera, han pervivido hasta hoy, aunque quizá no tanto en este sentido de generar marcos comunes. Es decir, hay una coherencia con el origen de esta institución, pero también se ha producido un cambio importante que ha dado lugar a que Intermediae pueda leerse y valorarse mejor. También es un momento más propicio, en el que las instituciones se preguntan cada vez más cómo pueden amplificar su función social, cómo pueden responder a ciertas problemáticas, necesidades e intereses sociales, y creo que en este sentido se puede compartir una experiencia muy rica, por ejemplo, en el apoyo a formas de colectividad que cuestionan los imperativos de la cultura entendida como espectáculo o como mercancía, y donde se pueden producir alternativas más democráticas. Solo el hecho de la existencia de una institución así tiene ya un gran potencial político, y hoy, casi diez años después, parecemos encontrarnos en una situación más oportuna para seguir por este camino. Las oportunidades se multiplican, parece avecinarse un cambio de escala del proyecto, al

mismo tiempo que seguimos siendo un equipo pequeño y en buena medida maltratado, que tiene cercenada la posibilidad de incorporar más compañerxs. Un equipo al que no se le permite descansar y cuyo cansancio empieza a tener consecuencias. Hacer de este un proyecto sostenible es el gran reto, el desafío compartido con otras tantas estructuras.²³

23 Para para más información sobre Intermediae recomiendo leer Fernández López, Olga: «Curatorial Decasting: One Institution Becoming Other», en *Curating Research*, Paul O'Neill y Mick Wilson et. al, Open Editions, Londres, 2015; Fernández López, Olga; López Mediero, Zoe y Klett, Azucena: «En medio de las cosas. Investigación indisciplinar, entre el espacio artístico, la academia y la ciudad», en *Transductores 3. Prácticas artísticas en contexto. Itinerarios, útiles y estrategias*, Centro José Guerrero, Granada, 2015, pág. 225.

IVÁN LÓPEZ MUNUERA

14 de enero de 2015

Era una mañana de enero, era el día 14, era miércoles y hacía frío. Iván López Munuera me había citado en su estudio. La calle Pedro Heredia, detrás la plaza de Manuel Becerra, muy cerquita de la Plaza de toros de las Ventas. Fui caminando.

Llevaba ya mucho tiempo queriendo charlar un rato con Iván, he de reconocer que soy muy fan suya y por casualidades de la vida nos hemos ido encontrando acá y allá. Iván es historiador del arte, comisario, investigador, escritor y, quizá, polemizador. Al menos en un encuentro en el que coincidimos en la facultad de Bellas Artes de Madrid disfrutamos mucho aguzando, junto con otros disidentes de salón, el pensamiento crítico. Recuerdo una frase de Iván, era algo así como «fricción sin fruición». Él siempre aboga por la fricción, sin llegar al resquemor pero sí poniendo los puntos sobre las íes. Y claro, él puede hacerlo porque tiene un control apabullante de la lengua castellana, una velocidad de vértigo a la hora de articular las palabras y un discurso bien formado. Como suele pasar en este país, los mejores acaban teniendo un pie aquí y otro en otro lugar. Ese otro lugar en el caso de Iván es Nueva York donde reside la mitad del año con su pareja, otro de los genios nacionales, Andrés Jaque.

Era miércoles, hacia frío y llegué puntual a la cita. Me recibió, todo lo alto que es, muy estirado, con un pantalón ceñido negro, una camisa escocesa roja abrochada hasta el último botón, una chaqueta de lana negra abierta, unos zapatos negros que no observé con mucha atención. Su corte de pelo muy rasurado a los lados y con cierto flequillo

que podría ser tupé pero no llegaba a serlo dándole un toque elegante, incluso británico. Me mostró el estudio que era también el de Andrés. Muy espacioso, con una increíble entrada de luz, muchas plantas, las obras de Andrés enmarcadas —la del MOMA, la de IKEA *disobedience*, la de Barcelona del espacio de Mies van Der Rohe, etc.—.

Luego me llevó a su rinconcito. Sobre la mesa el Mac y una columna de libros llenos de marcas, tantas que el mismo Iván lo llamó «la piñata mexicana». La columna era la bibliografía básica para un artículo que andaba escribiendo, a toda prisa, para una exposición que este año se inaugurará en el CA2M de Móstoles, sobre el *punk*. Me hablo de Klaus Nomi, a quien admiro y no sé si de Blondie, creo que también de Blondie, de algún modo me dijo, como tu baronesa, siempre hay personajes marginales que no se sabe porque siguen siendo marginales pese a haber sido las claves de sus movimientos.

Cuando le intentaba contar qué hacía yo allí y sobre todo por qué quería hablar con él me salió cierto resumen de lo que ando indagando. Me limité a decir que de algún modo llego a la conclusión de que en Madrid parece que siempre andemos recomenzando, que no hay aprendizaje, ni hay testigo, ni hay respeto alguno por parte de la institución de lo que hace, adelanta, indaga y trabaja la sociedad civil. Y este trabajo, indagación y vanguardia ha sido, desde que Madrid es la capital de un país que se dice democrático, ha sido, digo, muy importante. La cuestión es esta, ¿qué pasa en esta ciudad?, ¿por qué nunca se recuerda lo que pasó, ¿es que no sabemos aprender?

Lo que más me interesa de estas palabras que ahora vienen es que queda claro que es más fuerte aun, no es que no haya testigo de la sociedad civil a la institución, sino que ni tan siquiera hay testigo de la institución hacia sí misma.

EL RANCHITO EN MATADERO

Iván López Munuera

Desde La Dinamo y Escalera Karakola al Ranchito

De todo lo que me comentas, me encantaría hablar de mi experiencia en El Ranchito, en Matadero Madrid, porque creo que es una historia que ha sido narrada incompleta. Fueron fundamentales experiencias que tuve en lugares como La Dinamo, Escalera Karakola. Desde los primeros noventa yo fui a esos lugares como espectador más que como participante activo. Bueno, estaba aún en el colegio. Estaba todavía tratando de formar parte del contexto pero no era tan activo. Eran procesos bonitos de participación. En esos procesos comprendías que al asistir, al debatir ya formabas parte del proceso y ya lo construías.

De repente te dabas cuenta de que más allá de ciertos circuitos, que debatían del arte como un «ahí afuera», en museos y otros centros institucionales, que no constituían contextos novedosos, estos nuevos/otros lugares hablaban del día a día, un día a día en el que encontrabas una cierta representación. Esto sucedía sobre todo a finales de los noventa y primeros dos mil. No cabe duda de que buena parte de estas otras instituciones, o lugares de encuentro, fueron la base para formar el proyecto del Ranchito.

En los años 2009-2010, estaba yo viviendo en Budapest. Manuela Villa, la coordinadora de actividades en Matadero, entonces bajo la dirección de Pablo Berástegui, se pone en contacto conmigo. Quiere hacer un evento tipo bienal en Madrid, y que ha decidido llamarlo El Ranchito, hacer

Rancho vaya. Se deciden una suerte de mesas a las que asistan politólogos, filósofos, artistas, comisarios, historiadores y otros perfiles afines. Estas mesas se convocan para ir debatiendo en torno a qué se podría hacer con esa bienal.

Cuando llego a Madrid tenemos una reunión con Manuela Villa y Pablo Berástegui. Les digo que a mí no me interesa una bienal. Yo creo que las bienales tiene su relevancia pero replicarlas no tiene sentido. Las bienales son modelos caducos, mucho dinero, pocos meses, localización precisa. Ya hay muchas bienales, Kassel, Sao Paulo, Venecia, todas tienen su propia historia y relevancia. Pero en nuestro caso yo pensaba que lo importante, el punto esencial, habría de ser lo que haríamos durante esos dos años, hasta esa bienal.

Que la institución se haga porosa

La idea fue habilitar un grupo de trabajo para debatir las propuestas, que las personas implicadas reciban un sueldo, que no se precarice el contexto, que cada trabajo se escrutase y valorase de manera continua. Era importante que fueran agentes ajenos a la institución, agentes independientes, para que no fuera un proyecto más de la institución, sino al revés. Que la institución se hiciera porosa para abarcar proyectos que quizá no habrían contemplado en otras circunstancias.

Las gentes eran de diferentes disciplinas: Catalina Saraiba en artes escénicas; Luisa Fuentes dedicada sobre todo a arte latinoamericano; yo mismo para la arquitectura y el contexto local; Nerea Calvillo experta en visualización; Manuela Villa; Pablo Berástegui.

Desde el principio decidimos que las propias discusiones fueran una metodología y un formato, antes de decir qué

íbamos o no a hacer decidimos consensuar la metodología de la propia discusión: cómo serían los métodos de evaluación; cómo se iba a votar; de qué manera se discutía. Entonces habilitamos diferentes elementos: abrimos una Wiki, todos los proyectos tendrían una entrada, todos teníamos acceso a ella, incorporábamos contenidos, todos votábamos y lo discutíamos; reuniones que podíamos tener por email; reuniones físicas donde debatíamos cada uno de los aspectos concernientes a la propia metodología. Una decisión, nunca se votaba a mano alzada, las decisiones de todo tipo, económicas, qué artista invitamos, etc., todo había de ser debatido de manera previa en la Wiki, y luego debatido en físico. Si había votación era necesario que se argumentase. Si no se tenían juicios claros se retrasaba la reunión. Era fundamental que cada cual se leyera las propuestas, reflexionase sobre ellas y las debatiese. Era importante también configurar el lugar más deseable y menos deseable que queríamos que fuera El Ranchito. Y así cada mes ir definiendo, resituando lo que éramos.

Primero debatimos conceptos que sí nos parecían muy importantes en la comunidad de Madrid, por ejemplo: la constitución de una comunidad emocional; los problemas en torno a la participación, el 15M fue tan efectivo porque había ya una cultura de participación, desde el Patio Maravillas al CSA La Tabacalera de Lavapiés; el sentido de la emergencia. Íbamos evaluando y dirimiendo estos temas. Veíamos que Matadero tenía unos espacios enormes y que se usaba de exposición. Y en Madrid es bien caro el suelo. Y artistas, investigadores, comisarios. En fin, veíamos que la gente de la cultura no tiene medios, o no pueden alquilar, o deben alquilar muy alejados del centro, o bien trabajan donde viven. Nos preguntamos entonces si no sería mejor aprovecharlo para tener espacios de trabajo.

También pensamos que tener residencias para artistas de fuera, artistas, arquitectos, residencias para unos perfiles más multidisciplinares, sería también muy interesante. La idea siempre fue generar redes de relación. Lo importante sería conocer el contexto local. Cuando vas de residencia es importante estar un mes máximo, un mes y medio. Que fuera remunerado, que se pagase un piso, al lado de Matadero, que tuviera unas dietas, pero que cada agente del grupo de trabajo ejerciera también como persona de contacto con otras instituciones: un proyecto quizá podía ser realizado en otra institución.

Durante las residencias los artistas que venían a Madrid se reunían con gente de las instituciones, de MNCARS, con La Casa Encendida, con el CSA La Tabacalera, como recuerdos fue el caso de Begoña Morales. También visitaban estudios, revistas, instituciones, desde los Zulo hasta Tuñón y Mansilla. El concepto de Ranchito en este ámbito era la propia residencia.

Agenciamientos emocionales

Para armar nuestras discusiones decidí hacer una cosa, una publicación que funcionase como *reader* con textos críticos que abordasen cada tema que aparecía de manera recurrente en las discusiones, el libro de *Agenciamientos emocionales*. Cada vez que debatíamos un tema salían siempre cuestiones, y era importante dirimir las condiciones de contorno. Por ejemplo, la división entre teoría y práctica. Por ejemplo, Amador Fernández Sabater invito a gentes, a Franco Ingrassia y a otros. Él veía que había de haber dos cosas, entre los que hacen y los que piensan. Nosotros no lo veíamos así, nosotros no veíamos esa diferencia. Creemos que al hacer se piensa.

Articulamos un *reader* en torno a unos temas, y para cada tema invitamos uno o varios expertos. Teoría y práctica: invité a Uriel Fogué, que es arquitecto y filósofo, y tiene un grupo de trabajo en torno a esta unión de la arquitectura y la filosofía. Participación: Patricia Molina y Adrián Masip, que es experta en participación y en aquel momento estaba con una beca del MIT sobre procesos de participación ciudadana. Comunidades Emocionales: Eloy Fernández Porta, que es finalista del Premio Anagrama de Ensayo, y experto en las diferentes capacidades políticas de las emociones. Conflicto: C.A.S.I.T.A, ellos han abordado de manera recurrente este tema al hablar de agonismo, democracia y prácticas culturales. Y tú para Espacio Público. Lo que hacíamos era coger esos textos, los leíamos, los comentábamos, los discutíamos, y cuando hablábamos de participación sabíamos en qué terrenos estábamos.

Libro blanco del Ranchito

También elaboramos nosotros una memoria de lo que se hacía. Decidimos ir configurando un *Libro Blanco* de lo que se iba haciendo: por ejemplo vimos que las residencias internacionales iban muy bien, para mantener nuestro piso, nos planteamos que en el barrio del Pico del Pañuelo mantener un pisito durante un año podía ser más económico que pagarle a un conferenciante un hotel un solo viaje. Decidimos también que todos los elementos de Matadero habían de estar disponibles para todo el mundo. Por ejemplo el proyecto de *Inteligencias Colectivas*, que ahora está en el MOMA, arranco aquí. Y se arrancó con un archivo que comenzó con los restos de las naves frigoríficas. Yo solo quería estar dos años. Aunque una cosa problemática y clásica en España es

la poca continuidad de los proyectos. El *Libro Blanco* quería ver qué pasaría. Quería ser un posicionamiento, un conocimiento, una información y un tiempo.

Como digo, también fuimos invitando a otra serie de gente. Hice actividades con la Europea de Madrid, con la Universidad de Alicante, con la Facultad de BBAA de la Universidad Complutense de Madrid. Por ejemplo hicimos una propuesta con Selina Blasco (vicedecana) y Lila Insúa, quienes formaron parte de las votaciones, las reuniones y las decisiones de un evento que íbamos a desarrollar con sus alumnos de Bellas Artes.

Una institución a lo Latour

Yo la institución la veo muy a lo Latour, Bruno Latour, no quiero fijarme en estas dicotomías tipo institución/contrainstitución. Yo quiero ver la institución como un lugar dotado de garantías. La institución es nuestra, se paga con dinero público, hemos de ser transparentes en los métodos y presupuestos, pero también hemos de ser porosos. No solo ser docentes sino también ser discentes. Aprender de todo ello. Todos los presupuestos y decisiones se hicieron públicos durante la exposición de resultados.

Cualquier proceso de decisión era colegiado, era hipertransparente y estaba dotado de garantías. No había personalismos. Podía ser discutido de maneras diferentes, pero para la transparencia y la participación es necesario primero dotar de información y hacerla inteligible.

De hecho uno de los elementos fundamentales que teníamos de manera continua era Nerea. Nerea hacía diagramas continuos de las decisiones. Por ejemplo, se ha invitado a más biohombres que biomujeres a las residencias. Eso era

porque algo hacíamos mal, eso era un claro problema. Cuestiones de género, cuestiones de decisiones geográficas, o enfoques sobre un determinado y recurrente campo de trabajo. La idea no era generar una política paritaria cosmética, no, la idea era que las cuestiones de género emergiesen. Que emergiesen en la toma de decisiones y en las propias conceptualizaciones. Por ejemplo estaban Toxic Lesbian, o las Hetaira, que trabajaron con diversos artistas y arquitectos. No de manera cosmética, sino sacando a colación esas cuestiones, llegar hasta el fondo de las mismas. Desafiaba de alguna manera a la institución. Pero resultaba muy efectivo. Subieron el número de visitantes y de participantes. Se iban haciendo talleres, seminarios. No de una manera puntual sino de una manera prolongada. La institución se iba haciendo porosa, y así de alguna manera se iba abriendo, más gente que se apuntaba. Lo veíamos a diario. La gente visitaba los lugares de trabajo, el archivo.

Presupuestos

Al mismo tiempo y puedo decirlo —aunque no sé bien si es legal—, el presupuesto para dos años era de 250.000 euros, con esto se contaba para todo. Era un presupuesto holgado pero reducido si se tienen en cuenta los alcances. Es más o menos diez mil por mes, y en estos se cuenta todo. Por el proyecto pasaron unas ciento cincuenta personas; conferenciantes, que vinieron desde Colombia hasta México o Inglaterra; grupos de trabajo; producción de más de quince proyectos, con presupuestos segregados en producción y honorarios; honorarios de grupo expandido que participaban en las reuniones, desde YProductions hasta Amador Fernández Savater; la luz, la creación de los

espacios de trabajo donde estuvieron más de treinta creadores seleccionados por convocatoria abierta, las mesas, las sillas; periódicos mensuales informando de lo que sucedía; relaciones con universidades como la Complutense. Era la habilitación de la nueva Nave 16. Por eso nos encargamos de todo.

Para mí, el gran problema de los espacios como Tabacalera es que no hay ganas de seguir el paso de las decisiones. Parece que el mero hecho de decidir ya libera de la acción. Yo creo en la autoexigencia, en ese mismo ejercicio de la libertad. Poner en marcha el brazo ejecutor. Y no hay puesta en cuestión de tu propio quehacer.

Por otra parte tampoco hay memoria. No hay archivo. No hay historia. Vamos avanzando sin reconocer nuestro propio avance.

Para mí es fundamental que exista un archivo y una memoria de lo que va sucediendo. Por un lado para auto-cuestionarte, para testear cómo estas desarrollando el trabajo. Por otro, para que los demás también lo hagan. Repito, estábamos en una institución pública y para mí era fundamental rendir cuentas. La supervisión de tu propio quehacer y la misma génesis de tu memoria son fundamentales.

Ahí hay varias cosas. Las discusiones son fundamentales. Cuando de una discusión se toma una decisión o varias decisiones realizarlas es una de las partes más importantes y al mismo tiempo una de las cuestiones más arriesgadas. Muchas veces uno toma una decisión en abstracto y puede generar otra suerte de problemas en ese paso de lo abstracto a cierta realidad crematística en la que realmente se genere el poso. Nosotros asumíamos ese riesgo. Y no había posibilidad de una separación entre teoría y práctica. Por ejemplo en los presupuestos si quieres una partida has de sacarlo de

otra parte. Además normalmente no se cumplían las expectativas, y eso no era para nada frustrante. Era más bien una experiencia laboratorizada. Desde el principio en todas las reuniones se decía: el fracaso es uno de los puntos fundamentales del Ranchito. Si fracasamos no hemos fracasado del todo, pues estamos generando cierto conocimiento para ver que, uno, el dinero no ha sido para nada malgastado, importantísimo en una administración pública, pero sobre todo que se han generado una serie de proyectos y se ha generado una resiliencia que puede ser muy útil para otro tipo de elementos.

Ya estamos otra vez como al principio

Esto nos lleva de lleno a las discusiones repetitivas. Yo citaba al de *Crimen Perfecto*, cuando encontraba una prueba y decían: «Ya estamos otra vez como al principio», bueno, no, no exactamente. Sabemos que hay un crimen, no sabemos quién es el asesino pero ya vamos sabiendo cosas. Todo suma. Algo muy importante era tener conversaciones sobre determinados temas de manera continua pero que no fueran reiterativas. Era así muy importante dejar una constancia, dejar un archivo, con los emails, con los resúmenes. Javier Laporta era nuestro secretario. Anne Rodríguez, la coordinadora con la ayuda de Gema Melgar. Mireia Saura y Pepa Octavio se encargaban de la comunicación. Vanesa Viloria seguía el día a día de los espacios de trabajo. Toda la información se volcaba en la Wiki. Todos lo revisábamos. Obviamente no es lo mismo hacer resumen que hacer archivo. Era muy consciente de lo que cada cual apuntaba. Y así se reconstruía. Y era importante matizar los lenguajes.

Obviamente sabíamos que cierto archivo y clasificación iba a ser restrictivo, pero no queríamos tenerle miedo a eso. Queríamos de algún modo redefinir la misma noción de archivo. Había una entrevista, por ejemplo Begoña Morales, un dossier con su trabajo y experiencia, y los elementos importantes, y la gente que la había invitado. Quizá era demasiado grande, pero había muchas entradas, había que generar mucho material y ser representativo. Tratábamos de sumar ideas nuevas, como por ejemplo un canal en YouTube o cosas así.

Luego pasó algo extraño. Por un lado cambió la dirección de Matadero, fue un momento en el que se fueron Juan Carrete y Pablo Berástegui. De algún modo se diluyó la cosa, ya no hubo interés, ya no hubo respuesta. Carlota de manera previa, antes de ser nombrada directora había venido, y se lo habíamos explicado. No se nos dio explicación alguna. Yo tiendo a pensar bien, lo que creo es que ya no dispondrían del presupuesto, y no les interesaba. Creo que fue un momento de cambio. La propia configuración del ayuntamiento que pasaba con MACSA a Madrid Destino.

Una vez cumplidos los dos años parece que no va a haber continuidad. Todo está cambiando. No habíamos podido hacer la sesión pública para explicar todo lo que había sucedido. Hicimos un repaso de todo pero no se conseguía fijar una fecha en Matadero para hacerlo público. Y tampoco explicar los modelos que queríamos hacer. Y tampoco las discusiones sobre ejes temáticos

Tiempo después vemos que El Ranchito solo continúa como residencias internacionales y no continúan ninguno de los elementos que lo conformaban: ni los ejes de gestión, ni los de discusión, ni lo demás. Ahora hay un proyecto diferente con el mismo nombre, «El Ranchito», pero que no es lo que para nosotros era El Ranchito. Para nosotros

era un formato, una metodología. Era un modo de tomar decisiones, un formato de transparencia, unos órganos de investigación.

Nerea Calvillo y yo aun hemos trabajado en el proyecto sin honorarios, atendiendo reuniones, tratando de configurar una sesión pública. Hemos continuado con esos elementos. Entendemos que las instituciones son porosas, y que muchas veces se ejerce más la autocensura que la censura externa. Como decía Isidoro Valcarcel Mediana, hay que desarrollar proyectos, si no funcionan se trasladan. No se deben encajar si no encajan.

El Ranchito fue otra cosa distinta de una Bienal, y las instituciones lo entendieron. Bueno, se supone que la gente que está en el ayuntamiento se dedica a estar informado, vaya. Que los proyectos que surgen deben ser conocidos. Creo sin embargo que eso debe ser una exigencia de la gente. Que la gente, los investigadores, las gentes de la universidad, a la gente que está en prensa, que puede dar cabida a otros debates, a la gente del comisariado...

La gente no se enteró mucho. Hicimos un esfuerzo pero faltaron un poco las presentaciones públicas. Había y hay reticencias con Matadero. Se equiparan las instituciones con las instituciones que los acogen. El Matadero y el Ayuntamiento; La Casa Encendida y Bankia. Nadie pone en duda que por ejemplo el MNCARS no es exactamente el gobierno, pese a que muchas decisiones se tomaban de modo parlamentario. Entonces si no vinculas ni MNCARS ni Prado al gobierno, ¿por qué vinculamos por ejemplo Medialab y Matadero al Ayuntamiento?

Muchas veces la gente no se entera porque es problemático. Mira, si hay una exposición en el Thyssen el bombardeo mediático es constante. Y de pronto algo de Medialab o Matadero solo se encuentra en medios especializados. La

información se va quedando por el camino. Yo intentaba ir a otros medios, y explicarlo, pero la responsabilidad es contextual. Y has de cambiar tantas otras cosas, tantas otras cosas antes, que...

RAFAEL SÁNCHEZ-MATEOS
PANIAGUA

12 de diciembre de 2013

Qué podría decir de Rafael. Podría decir que una vez le pedí un texto, podría decir que no quiso aparecer como firmante del texto que le había pedido. Que firmó con una «A», de amor, de amistad, de anónimo. Diría que le conocí hace poco y que le conozco de toda la vida. Que es muy rápido, que es pequeño y grandísimo a un tiempo; que es cuidador, alegre y liviano, pero intenso y muy profundo; que es muy inteligente, que maneja el castellano como un prestidigitador, que cree en lo que hace y sabe por qué lo hace. Que la lucha para él tiene sentido. Que cada cosa tiene su porqué, que un tomate es un tomate y es importante. Que ir o no ir a una asamblea, a una convocatoria, marca una diferencia. Que para cambiar las cosas hay que estar, estar a tu escala, pequeña o grande. Que hay que desaprender, que todos somos válidos y útiles. Que hay que seguir y que merece la pena amar. En suma diría que Rafita me ha enseñado muchas cosas sin darse ni cuenta, y que me ha dado mucho, quizá ya sí a conciencia. Podría decir que cada una de sus palabras, las del ayer y las del mañana, valen, le sirven y nos sirven. Luego vendrán los análisis pero las gracias las quiero también introducir en estas toscas palabras que quizá no tendrían cabida en un texto académico pero sí las tienen en este texto que es nuestro, de todos nosotros, por encima de cualquier cosa. Gracias Rafael, «Rafita».

Con un perfil verdaderamente ecléctico es difícil encuadrarlo y su experiencia toca los palos del arte contemporáneo, las escénicas y la arquitectura, así como la de algunos

movimientos sociales, lo que ofrece una lectura transversal de la pregunta compartida por las personas entrevistadas. El título de una publicación suya reciente «Hypomnémata de una contradicción por habitar» aclara en cierto sentido la posición en la que Rafael se encuentra hoy: mediante el ejercicio foucaultiano de hacer *hyponemata*, o memoria crítico-personal, busca sentido político al ponerse en relación con los otros y relacionando sus elementos entre sí, sabiendo que la contradicción es condición y sin embargo puede ser habitada, lo que no significa renunciar a comprenderla y resolverla.²⁴

UN ARTE AUSTERO, UNA VIDA EXUBERANTE

Rafael Sánchez-Mateos Paniagua

Ecléctico

Soy Rafael Sánchez-Mateos Paniagua, nací en 1979. Tengo treinta y cuatro años. Soy titulado en la RESAD, en dramaturgia, aunque pocas veces he hecho o escrito teatro propiamente dicho. Tras la RESAD en 2007 me fui a Cuenca, a hacer un programa de doctorado en un momento en que Cuenca ya no era la facultad mítica de finales de los noventa. Yo había oído de eso por ahí, en la librería Periferia de la calle Ave María, que regentaba Jesús García. Por los dosmil me

²⁴ Sánchez-Mateos Paniagua, Rafael: «Hypomnémata de una contradicción por habitar», en *Re-Visiones*, n.º 4, 2014. www.re-visiones.net.

hice allí con las traducciones de los sitos de Luis Navarro que hizo en Literatura Gris y por Jesús conocí el Archivo Situacionista Hispano, *Preiswert* o las huelgas del arte del cambio de siglo. Mentalmente para mí, la edad de oro de Cuenca coincide con eso, con Luther Blisset, con los *Cuerpos sobre Blanco*, con los encuentros Situaciones en Cuenca y los textos de Brea, al que entonces admiraba y las noticias de algunas cosas como Las Agencias que pasaban en la Barcelona de los movimientos antiglobalización que yo conocía por los libros y aquellas publicaciones como el *Manual de Guerrilla de la comunicación* o *Pop Control* de Miguel Ibáñez.

Cinco o seis años después, la Facultad de BBAA que yo conocí cuando hacía los cursos de doctorado estaba en una situación bastante chungueta. La facultad estaba siempre vacía. Hice algunas buenas amistades como la de Gisele Ribeiro y me encontré a profesores muy potentes como Simeón Sáiz Ruiz pero en general me pareció todo bastante flojo. En perspectiva fue muy interesante la experiencia; conocer a Sarmiento —al que se le había quemado su biblioteca con cientos de originales de la vanguardia y andaba medio loquillo—. O el relato del Jesús Carrillo de entonces, en plena controversia con Brea a propósito de aquel artículo en *Desacuerdos*. José Antonio Sánchez nos hablaba de Bourriaud y del teatro político, de Peter Watkins, Grouppov. También andaba por ahí Ana Navarrete, con su aire de feminista posmo, y Jarque muy pasota ya con todo. Luddotek llevaba unos años ya en marcha y habíamos hecho nuestro curro. Durante el ese año 2007 fuimos a hacer el *Lunch Lecture* a Documenta 12, invitados por Ulrich Schöter y Carmen Mörsch. También comencé a dar clases entonces en la UPSAM, pero no sentí que nada de esto interesara en Cuenca y no me refiero a ningún trato favorecedor. Al final la tesis la he terminado inscribiendo aquí en Madrid, en Filosofía de

la UNED con Yayo Aznar y Jordi Claramonte pues no me vi capaz de finalizar la tesis allá.

Una ciudad de extrarradio

Yo nací a finales de los setenta, mi infancia sucedió durante los ochenta, fui adolescente en los noventa y trabajador, artista y profesor en los dosmil. Hoy, bajo la idea de la «cultura de la transición» se podría decir que mi infancia tuvo lugar al tiempo que se estructuraba lo que algunos intelectuales llaman «imaginario mesocrático» y que se supone vino a engrasar la máquina neoliberal. Esa visión feliz de la tele y el desarrollismo que caracteriza a la infancia ochentera que en la juventud quizá fue alternativa o *indie* es ya es un mérito que trabaja, según algunos análisis, a favor del neoliberalismo. Y es verdad, según algunos relatos exitosos parece que solo hubo tele y consumo en generaciones como la mía pero a mí me pareció que se dieron muchas felices socializaciones y emancipaciones por ahí. Mucha de la libertad de entonces no sería posible hoy, y vaya que suena conservador esto que te digo.

Mis padres son de un pueblo llamado Alcázar de San Juan. Fueron migrantes a los veinte años a Alcobendas donde crecí. Mi colegio cambio de nombre y pasó de llamarse General Crespo a Federico García Lorca. Esa transición sociopolítica yo la viví siendo un niño. Tengo hermanos y hermanas. Es importante que te cuente que Alcobendas era un lugar muy singular. Tuvo más de veinte años de gobierno socialista. Esto es una rareza, sobre todo en el norte. La Moraleja es un barrio rico de Alcobendas y de allí venían muchos impuestos que iban al municipio. La dimensión cívica, asociacionista y social del pueblo era bastante intensa. Yo participé

con continuidad en muchas de las asociaciones de tiempo libre desde joven. La Casa de la Juventud era un hervidero.

También socialicé por la Iglesia, fíjate, montada en los garajes de unos pisos de protección oficial sesenteros. Las columnas del templo indicaban aún las parcelas de parking. Por la iglesia obrera pasó mucha gente, y tuvo una indiscutible vida pública. El 0,7 fue en esa época. Yo no acampé, solo era un adolescente, pero fue muy increíble conocer una especie de lucha social no religiosa. Más tarde, en 2008, aluciné en la asamblea extraordinaria de urgencia que tuvo lugar en San Carlos Borromeo pocos días después del asesinato del joven Carlos Palomino en una manifestación ultraderechista, fue alucinante ver en esa iglesia todas las asociaciones y organizaciones de base, asambleadas para organizar las protestas.

Esto que cuento de las iglesias obreras es algo quizá bastante difícil de entender hoy. El caso es que mucha gente que conozco de las luchas viene de ahí y esa experiencia apenas se ha contado. Gente que hoy está muy enrollada en las luchas o en la economía social de las cooperativas. Jordi Carmona en el 15M recordaba que «asamblea» en griego se decía *eklessía* y la tradición concejista ocupó los atrios de las iglesias muchas veces.

Desmantelando lo común

El pueblo, con el tiempo, cambió. Su desarrollo viró sobre el consumo, la construcción de centros comerciales y los nuevos barrios de urbanizaciones construidas brotaron como setas en terrenos en los que cogíamos setas de verdad o había granjas de gallinas. Hicieron esas avenidas con badenes rodeadas de urbanizaciones con piscina

interior. Se quedaron los viejos y las clases pudientes que adquirieron propiedades inmobiliarias. Muchos jóvenes de mi generación marcharon y otros se quedaron en los nuevos PAU. También vinieron los inmigrantes que son los que practican en Alcobendas aún cierta socialidad y han vuelto a llenar las calles de jaleo. Creo que lo interesante es quedarse con que en Alcobendas, el socialismo allí vivió su mejor y peor momento. El alcalde de Alcobendas terminó apareciendo fumando puros en el palco del Bernabéu con Florentino. Había mucho dinero en Alcobendas. Después se abrieron los parques tecnológicos y las primeras operadoras de móvil, los primeros servidores de internet de España: Servicom, Airtelnet, etc., los *call centers* estaban ahí. Tras muchos curros basura en las decenas de ETT que abrieron en el pueblo incluso yo hice algo de pastuqui incorporándome durante un tiempo a esta ola tecnológica cuando renuncié a ir a la universidad tras la selectividad, aunque también conocí la miseria de esos trabajos y las denuncias de empresa y eso. Todo se volvía inquietantemente tecnológico. Mis padres vivieron en una cultura muy muy rural y popular, imagínate. No muy distinta a la gente local de Alcobendas, que no siempre fue ciudad dormitorio. Lo más tecnológico en mi casa era la tele y el fijo, quizá una cámara de fotos y el coche. Tuvimos un ordenador cuando yo tenía 10 años. Nunca tuve consolas. Mi madre ahora habla con sus nietos por *webcam*, que están en Dubái, y yo vivo en la sierra y recuerdo con melancolía la viña de mi abuelo. Unas pocas cepas y un establo ruinoso, que mi padre y mi tía vendieron por cuatro perras supongo. Este proceso me parece muy bestia, muy importante, hay que pensarlo, creo. Esa naturalidad y esa normalización con la que aceptamos que el progreso consiste en un progresivo abandono de algunas formas de vida que yo creo eran mejores o más bellas en

muchos sentidos. Puede verse conservadora esta idea pero creo que es conservadora en el sentido revolucionario. Las revoluciones de hecho quizá no son progresivas en el sentido modernizador, sino que de algún modo son regresivas en cuanto que frenan el curso de la historia y el progreso y plantean un desvío que restituye lo que se arrampló.

Lo que ocurrió tras mucha propaganda y mucha marca Alcobendas es que al final ganó el PP, que hoy gobierna con mayoría. En ese pequeño municipio se puede ver muy bien un proceso que tuvo general a escala estatal, creo. La progresiva orientación de la vida al consumo y la desestructuración de los espacios y las costumbres de socialización común y colectiva. Date un paseo por Alcobendas hoy. Está desierto, como el pueblo al que le ha sentado mal convertirse en ciudad.

Lavapiés y los Laboratorios

Antes de irme a vivir en el 2000 a Lavapiés, cuando tenía quince o dieciséis años, aparecí en el barrio y viví una cosa curiosa. Había hecho una amiga en uno de esos campamentos de verano. Ella era de Vallecas. Pasé la noche con ellos en el Atxuri, hablaban de política todo el rato. A mí me pareció muy alucinante el rollo político de estos chicos y chicas de mi edad que venían de un rollo más sur, más punkarra. El caso es que esa noche una gente algo más mayor que mis colegas al parecer dormía ya dentro del primer Laboratorio y al día siguiente fue la entrada con todo el mundo y los medios, y fue por estos amigos de campamentos que yo aparecí esa mañana por ahí. Para mí fue increíble esa mañana de exploradores entre todos esos frascos de investigación. Al parecer estaba Canal+ ese día y yo salí en la tele y en el

instituto alguna gente me vio y algunos antifas fliparon y se pensaban que estaba enrollado con eso, nada más lejos. Como dice Vainica Doble aprendimos «que el mundo no era solo nuestra casa».

El dinero que ganaba en la empresa de telemarketing me permitió independizarme. Era el tránsito del xx al xxi, de la peseta al euro. Bastante antes de los atentados del 11M, que cambiaron radicalmente el paisaje de inmigración del barrio que había. Pese a que no me engarcé con las comunidades que habría en el barrio entonces —nada de La Dinamo, nada de okupas y los siguientes *Laboratorios*— fue un tiempo de maduración, de experimentar un *underground* libresco y un poco restringido en lo colectivo, de averiguar también *the cost of living* en unas cuantas lecciones rápidas.

Contrastes y escenarios

Por el 2004 gamberreaba con Susana y Luddotek por ahí, estudiaba en RESAD, iba a ver mil funciones increíbles, de clásicos o modernos, eran las manis contra la guerra de Irak, los primeros números de la revista *Bilboquet*, etc. y a la vez practicaba la cultura que se abría por mi pareja: los actos de las academias, las cenas con profes muy cultos y subsecretarios, el abono del Liceo, su familia en Zaragoza, los veranos en Sitges, los viajes a Europa. Esa relación fue un poco un viaje a la clase burguesa, aunque mi pareja era socialdemócrata. Aprendí muchas cosas. Conocí a gente increíble como a Ramón Barce de ZAJ, por decirte a alguien que admiraba. Mi pareja había trabajado en el Ministerio de Educación cuando Rubalcaba era ministro. Eran los ochenta y todo eso. Él era joven. Luego, en la era Zapatero, volvió a trabajar en el Ministerio. Había en él cierta sensibilidad progresista

pero era un contraste fuerte respecto de mis simpatías, cada vez más en sintonía con la calle y otras cosas, a pesar de que siempre me apoyó y sigue apoyando. El 15M fue de hecho el punto máximo de separación con mi pareja y esto es una pena porque creo que él, aunque su impulso inicial fuera algo suspicaz, sintió una especial simpatía por lo que vio. Yo al menos tengo una foto de un respetado burgués sonriendo sincera y despreocupadamente en una asamblea y eso es grande creo. Aun así me parece que este paisaje diverso y contradictorio no es exactamente una vivencia solo mía. Creo que en mayor o menor medida se dan estas contradicciones en casi todo el mundo pero nunca hablamos de ellas o lo hacemos solo en un momento dado para señalarlas con intención o arrojárnoslas a la cara.

Con Susana y Jordi, mis compañeros de Luddotek, nos conocimos en un curso de Eugenio Trías en el Círculo de BBAA. En esa época recuerdo también a Trías en Cruce, lugar que conocí por Susana. En un acto homenaje al filósofo ahí estaban Ángel Gabilondo, Mariví Gimbel, Salomé Ramírez, Germán Cano, etc. Siempre me resulta curioso que ministros de educación se dejen ver por espacios tan frágiles e independientes.

Respecto a Susana, bueno, ella no es una arquitecta al uso. Hacía cosas de danza, y yo conocí ese mundo por ella; Elena Córdoba, Mónica Valenciano, Montse Penela, Josué, Paz Rojo, Emilio Tomé. En la RESAD no entraba un mundo de escénicas que pululaba por Madrid en torno a Pradillo, las coreógrafas de Madrid, la programación de escénicas de Maral Kekeljian o Impresentables de Juan Domínguez, Escena Contemporánea —en la época de Caruana, que cerró con esa acción increíble de Antonio de la Rosa en la que decenas de personas compartieron una raya de coca interminable—. Esa escena generaba mucho contraste con

la gente del teatro de la RESAD: Ignacio Amestoy, García May, Juan Mayorga, etc., todos ganando pastuqui haciendo versiones y montando sus obras en el CDN con unos presupuestos alucinados.

He seguido tratando con alguna gente de la alternativa escénica. Mucha de esta gente sigue creando por ahí con los medios que disponen. Paz Rojo por ejemplo ha montado estos encuentros claramente post-15M, *Y si dejamos de ser artistas*. Admiro mucho a esta gente de la danza y el teatro *alternativo* porque, aunque a veces me parezcan despistados en lo discursivo, es evidente que se mueven por una pasión, trabajan, experimentan de forma muy comprometida. Creo que el hecho de que lo performativo-escénico-teatral esté ganando importancia y presencia hoy en los discursos estéticos se debe a que vivimos tiempos muy políticos. Aunque hay algunos oportunistas que falsifican un poco este riesgo, esta gente del teatro alternativo nos recuerda que existe un movimiento libre si dejamos que al cuerpo lo atraviese un poco de danza y que los gestos pueden reaprenderse, de modo que también las relaciones con las cosas y las personas.

11M

El 11M a mí me tocó muchísimo. Era muy difícil no sentirse afectado. Miles de personas que pasábamos habitualmente a esa hora por Atocha en tren tenemos una historia sobre cómo nos libramos de los atentados. Yo tomaba el tren en Alco y bajaba en Atocha para subir hacia el Retiro, hacia la RESAD. Esa noche me quedé a dormir con un amigo en Madrid. Cuando nos enteramos, todo el mundo me andaba buscando. Esos días fueron una movida. De esa misma

mañana del 11M yo tengo unas grabaciones increíbles. La planta de las televisiones en El Corte Inglés emitiendo en directo la señal desde Atocha; el primer minuto de silencio en Sol a las once de la mañana, con Esperanza Aguirre y Rato a pie de calle. Me puse a gritarles «asesinos». Si uno había atendido al movimiento contra la guerra de los años recientes no era muy difícil efectuar la relación. Fue muy tenso aquello. El viernes día 12 de marzo estaba la manifestación institucional, oficial contra el terrorismo. Las manis en las sedes del PP fueron al día siguiente, 13 sábado. Ese viernes fui con mi amigo César —hoy en la coordinadora del Mercado Social de Madrid y la cooperativa Heliconia— a la mani a tirar un pasquín que yo había hecho muy urgentemente y que unos conocidos de una repro de Alcobendas me fotocopiaron gratis. Hicieron unas nueve mil copias. En el pasquín ponía: «Madrid, te quiero. No votes al partido que amenaza tus derechos». El domingo había elecciones, era terrible imaginar que esto fuera a favorecer al PP. Esa acción fue de lobos solitarios, claro. Supongo que otras se estarían haciendo en sus contextos y redes de forma más organizada. Pero en nuestro caso fue un poco como el abuelito ese que hace pancartas y las lleva a las manis para la gente. Alguna gente ya nos miró mal, por politizar la cosa. Hicimos la mani a la contra, tirando papeletas aquí y allá. Casi nos matan en Génova. Yo no tenía claro si eso era una performance o una acción de propaganda o qué. Acabamos rendidos pero muy felices pensando que un revolcón era posible. En Madrid había un egregor en ese momento, algo comenzaba a hervir, ya sabes, las declaraciones de Batasuna, la hipótesis árabe. Al día siguiente circuló ese mensaje SMS, y fue la gente a las sedes y esa noche se caminó mucho por Madrid. Todo esto nos afectó mucho a mucha gente. Amador hizo un trabajo chulo por ahí con la Red de Afectados del 11M. Yo traté de

reunir algunos vídeos en un ensayo audiovisual que llamé «Dossier Inoculación». Era como un informe de acciones bastante loco y crudo, agarrado a algo así como los acontecimientos de Estado pero experimentados a desde sus efectos más rasos y formas desviadas.

Revistas, seminarios y comités de celofán

Por esa época (2004-2005) yo tenía un *webzine* que se llamaba *Bilboquet* por el primer *readymade* de Duchamp, que es un bilboquet. También Artaud tuvo en 1920 una revista de breve recorrido llamada así. Aún no existían esos sitios de internet que hoy te permiten tener un blog o una revista de contenidos digitales en un pispás. Había que diseñarlas, vaya, era un currazo. Hoy se perdieron las webs originales pero yo las tengo para hacer algún archivo algún día. Sacamos algunos números, dos en papel y seis digitales. Digo sacamos porque era resultado de la suma de la aportación de mucha gente. Los últimos números son bastante ilustrativos para retratar la época anterior que narré. En esas revis hay muchos contenidos muy interesantes de genealogizar, como una reseña en el tiempo en que sale «La insurrección que viene» de Comité Invisible en 2007 que hizo Jordi y alguna entrevista traducida de Claire Fontaine. No creo que hubiera muchas reseñas de Tiquun en España en aquellos momentos. Jordi se había ido a París a hacer el doctorado con una beca. Jordi mandaba muchas cosas y fue muy generoso con *Bilboquet*, escribiendo unos textos muy bellos, sobre Warhol, «V de Vendetta» que quizá a él ya no le gusten tanto. Él conocía bien la «Teoría de la Jovencita» de Tiquun. En el nose cuantos Congreso de Jóvenes Filósofos en el Círculo de BBAA (2007) leímos una comunicación allí y él trajo esa marcianada que no ha

formado parte de la bibliografía española hasta que Acuarela la traduce en 2012 —lo hace Carmen de hecho, compañera de aventuras de Jordi, que conocimos también el seminario con Trías—. En la misma mesa estaba también Edu Maura, voces de Podemos hoy. Estaba por ahí el foro de Iván Domingo, *Mesetas.net* en el que participaba alguna gente. Amador —con pseudónimo— Jordi y otros estudiantes de filosofía como Luis, hoy en Vaciador³⁴, o Pablo Lapuente Tiana, un amigo poeta fantástico que se presentó recientemente como candidato al consejo ciudadano de Podemos. Iván conocía a Amador del 2001, de Génova creo. En ese momento era un loco traductor de Badiou, Sloterdijk, Simondon y otra gente. Iván Domingo hoy es el traductor principal de todas las fuentes de canalización que giran en torno a «Un Curso de Milagros», ¿conoces eso? ¡Fíjate el viaje que se pega este tipo! Me interesa mucho. Antes de esto Iván y Jordi trataron de desvirtualizar ese foro y armaron el Seminario Mesetas-Jacotot en el antiguo Patio Maravillas de la calle Acuerdo enlazando con Toni García. Tuvo unas cinco sesiones, ya ves qué éxito. Una de ellas muy tensa y sonada con el Colectivo Situaciones que había venido a Madrid de Buenos Aires, les montamos un numerito porque la comunidad que decían se había organizado en torno a la lectura de *El maestro ignorante* de Rancière no parecía haberse preocupado de practicar algún tipo de igualdad con los niños y jóvenes. Allí estaba Pablo Carmona Panzer, y otra gente. En el Seminario, Miriam tradujo ahí por ejemplo *Cómo hacer*, un texto relevante en ciertos círculos activistas que circuló mucho por ahí. Las últimas sesiones fueron la de Carmen sobre feminismo y la mía en la navidad del 2009, sobre anarcoespiritismo y violencia revolucionaria, una cosa que se publicó años después, post-15M, en el fanzine *Buah!* una publicación muy chula de María Salgado y Marta Teclas, que me regañarán por revelar esto.

Por esa época andábamos un poco emocionados con ese rollo nuevo de Tiqqun-Comité Invisible-Partido Imaginario. Se ve además porque abandono *Bilboquet* por la *Agencia Marienbad*, un blog sobre anarquismo y otras cosas que creo se leyó bastante, luego conocí a mucha gente en la Asamblea de Pontejos o Contraindicaciones que leían ese blog. Por ahí yo traía cosas de anarquismo, de Grecia, de luchas de aquí y allá. En ese tiempo Miriam y Jordi tramaron eso que se llamó Fundación Straubinger, que viene de ese libro de Rancière, *El filósofo y sus pobres* (1983). Queríamos armar un grupo afín a estas lecturas tan electrizantes, cuidando por igual la dimensión de la política y la artística. Jordi y Carmen estaban en 2010 a tope con las Brigadas Vecinales de Observación y yo sentía cierta afinidad con el rollo antifa, tras el asesinato de Carlos Palomino hubo una emergencia de ese movimiento en Madrid y a mí había algo que me atraía aunque el estrés identitario era un rollo. La FS, aún en toda su brevedad, me proveyó de verdaderas experiencias críticas, no sé cómo decirlo. Aprendí a cuidar de otro modo los gestos del arte, la posición de las obras, el mundo que sugerían e intentábamos que los medios de creación fueran ya una forma de hacer política. Había una atracción más fuerte hacia la calle, «por todo lo que se arrastra» decíamos, pero había que resolver la ecuación del pensamiento y la acción. El arte proveía de cierta dimensión sensible para experimentar un comunismo distinto, pero hasta el 15M, y a pesar de nuestros esfuerzos por acercarnos y participar de las luchas que había antes, creo que no vivimos una experiencia política común, colectiva, pública en toda su radicalidad e intensidad.

Luddotek, viene de luddita

La relación creativa con Susana en Luddotek fue de otro tipo a pesar de que en la última etapa se percibe ese tono radicalillo, es este matiz el que se incorpora en 2009 cuando añadimos al nombre del colectivo una «d», para manifestar que nos sentíamos más luditas que lúdicos. Frente a sus trabajos o los míos, lo que creció fue lo que desarrollamos juntos. Susana es muy muy buena con la cámara. Los materiales audiovisuales del colectivo han sido filmados por ella. En 2004 habíamos comenzado a perseguir niños y a documentar una infancia que nos encontramos por ahí, en cualquier lado. Luego hicimos una pandilla con niños de Lavapiés, ecuatorianos, inmigrantes (esa comunidad también medio desapareció de Lavapiés, debieron de irse a Tetuán o Carabanchel, qué sé yo, o volvieron a Ecuador). Estaban todo el día en la calle porque su gente era feriante y nosotros íbamos con ellos a cualquier lado, a las escombrecas de las reformas de las fincas de Lavapiés, a los museos, a donde fuera. Siempre aparecían cosas bellísimas. Hicimos algunos *collages* tratando de crear «ludoturgias», nadie nos pidió hacer nada de eso y fue una experiencia que nos dimos y que duró casi un par de años. En un momento solicitamos una de las residencias en el Aula de Danza de la Universidad de Alcalá y La Casa Encendida, ahora creo las hacen con el CA2M. Esas becas las disfrutó muchísima gente. Produjimos mucho material audiovisual, web y gráfico. Había a alguna otra gente que le interesaba no por lo escénico, sino por la relación con la infancia, el arte y la educación y eso a pesar de nuestras reticencias a ser valorados en ese contexto. No pretendíamos enseñar nada. Eso fue lo que interesó por ejemplo a la gente de Liquidación Total, pues Ulrich esta muy metido en historias de educación y mediación por el

arte. También, más adelante, a gente como Transductores o a los del Espai Social Magdalenes, donde Susana mostró el trabajo de Luddotek por Águeda Bañón, amiga suya y en esa época estaba a tope con la ocupación en Barna y los curros de *Girls Who Like Porno*.

Liquidación Total

Volviendo a Luddotek, poco a poco organizamos los materiales en torno a dos o tres proyectos, tuvimos la oportunidad de mostrarlos en Liquidación Total, en Malasaña. Ya habíamos participado en una colectiva allí, *Piscina Municipal* (2004) organizada en torno a las demandas del barrio, en este caso contra la Escuela de la Guerra de Moncloa, pero *Sindicato del juego* fue nuestra primera exposición. Para que te hagas una idea de cómo marchaba Liquidación Total: cuando entramos a montar la expo acababa de ser la expo de Antonio de la Rosa *Hatsitu. Combustión de 10 gramos de heroína*. Antonio selló la sala de exposición, completamente vacía, el aire era alimentado por una trampilla conectada al altillo de la galería y ahí arriba estaban Antonio y sus colegas, fumando caballo a saco. Tenías que imaginar el pestazo a chabolo cuando llegamos y bueno era guay que para montar una expo «sobre niños» hubiera que retirar antes todas las platas y todo eso. Después de nosotros entró Rockbotz, una banda así como *neo-punk*, su expo consistió en tunear sofisticadamente la galería, se llevaron hasta serpientes y ratones. Estuvieron tocando y viviendo ahí unas semanas, la poli llegó a entrar en Liquidación en un momento de cargas en Malasaña. En fin, era un espacio guay. Ahí conocí a Tomás Ruiz-Rivas del Ojo Atómico, pasaba mucha gente del colectivo *Art Palace*. Y bueno, a la larga hicimos amistades

importantes como Mariano Sanz, Ulrich Schötter, Antonio Ballester Moreno, Lila Insúa. Mucha de esta gente venía de BBAA de Madrid. Liquidación se enrolló con otros espacios en la Red de Espacios Alternativos. Querían asociarse para ser más fuertes supongo y durante un tiempo tuvieron subvenciones del ayuntamiento. Juan Carrete era bastante afín creo. Estaba Liquidación Total, Ojo Atómico, *Off-Limits*, La Enana Marrón, Cruce, La Más Bella, etc. Pero no sé en qué acabó verdaderamente esa asociación de espacios. Pero yo creo que lo más potente de ese espacio no era su asociación con otros espacios, las demandas de subvenciones o qué sé yo, lo más potente era la producción artística que llevaban a cabo. Solo hay que pasarse por su web. No había ese rollo entonces charleta, mediación, tan denso y espeso de hoy. Había mucho intercambio pero sobre todo curros, arte, formas, trabajos que mostrar y con los que encontrarse. Hoy se ha impuesto en las instituciones artísticas ese parámetro comunitario-social, demasiado afectado, está todo ese fetiche de la comunidad, todo el rollo social, ciudadano, hiperexcitado también por los espejismos sociales que sirve la socialidad digital. Pero las comunidades no están dadas ni se proyectan, no se producen, y es lo que se espera hoy de los colectivos artísticos o el arte. Del arte relacional hemos pasado a la gestión cultural y la economía social. Es verdad que el arte puede hacer ahí, pero se ha perdido un poco el foco sobre la creación artística más básica y hemos perdido un poco la experiencia y los saberes en el trabajo y experimentación con las formas, los colores, las palabras. Igual suena muy naïf lo que estoy diciendo.

Por esos años, fue *Banquete* de Karin Olenschlager y Juan Carrete en el Medialab antiguo de Conde Duque, 2003, creo. Pasó mucha gente importante por ahí. Susana y yo habíamos hecho un taller de Platoniq en Conde Duque —aunque estuvieron también en Liquidación Total— cuando comenzaba ahí toda esa historia del *copyleft* y la tecnología. Estaban pegando fuerte entonces los Elásticos: Ignacio Escolar, José Luis de Vicente, Antonio Córdoba, Marta Peirano y por ahí se estaba construyendo, como puede verse hoy, cierto *mainstream* intelectual mediático. Es la sección de cultura de *www.eldiario.es* que ha reunido a gente como Jaron Rowan de YProductions, y la gente de Zemos98, que comparten cierta filia *techie*, cierto rollo ciber-redes-internet, y cierta posición política practicada más en la dimensión mediática y cultural. Hay que decir que esta gente se ha autorreconocido a sí misma un poco como los responsables de lo que está pasando políticamente y eso tiene algo arrogante me parece, como una desigualdad de partida, típica del activismo cultural. Estos «niños bien», que fueron jóvenes popis en Malasaña a finales de los noventa, —Escolar tocaba en Meteosat con Marta y Borja, director luego de Myspace España— periodistas, investigadores y agitadores culturales en los primeros años dos mil, han sido los empresarios y directores de los nuevos medios de izquierda en los dos mil diez. Son las plataformas mediáticas que han creado ellos las que han terminado cobijando a toda una comunidad que existía en periodismo o movimientos sociales antes. La llamada «clase media preparada», afín a centros sociales y campañas por la democracia, que emerge en el 15M y que ahora frecuente también sus periódicos digitales.

Pero estábamos en 2007, me desvié hablando de ese germen *techie* que encontramos en esa época. Nosotros andábamos a otra cosa. Esa primavera fue increíble, un currazo, con muchas movidas. Hicimos el *Ludograma* en LCE, con los niños ecuatorianos, pero también un bebé y los hijos de Elena Córdoba y Carlos Marqueríe, Juan Sebastián y Manuel. Fue una acción muy bella creo. La expo de Liquidación Total estaba en marcha y también una en el COAM, el segundo episodio de la serie *Fresh* comisariada por Ariadna Cantis. Luego vino el *Komando Transparente* con CASITA en Intermediæ, una acción muy loca, como una disneylandia del capital. También la Documenta 12 y ya, los años siguientes 2008-2009, las ayudas que nos dio Intermediæ. Institución que frecuentamos bastante. María Bella, Zoe Mediero, Azucena Klett, Paqui Blanco siempre nos trataron fenomenal. Tardamos un montón en ejecutar el trabajo por el que nos dieron la beca y sin embargo fueron muy colaboradoras siempre. Mientas hicimos la acción pseudocriminal en el Espai D'Art de Castelló, el festival *Steirischer Herbst* con Paz Rojo y Manuela Zechner. Tuvimos mucho apoyo y siempre hicimos lo que nos dio la gana, la verdad.

Lo que más molaba es que no se sabía muy bien si Luddotek era un colectivo de arte, un estudio de arquitectura, un grupo de danza. Nosotros ni siquiera pensamos que podíamos convertir nuestro colectivo en una fórmula de éxito que repitiera talleres aquí o allá. Es por eso que fue más una investigación artística, que comenzó y acabó. Del mundo del arte nosotros enganchamos entonces muy bien con la gente de CASITA, que trabaja en el antiguo local del Circo Interior Bruto en la calle Jesús y María. Era el local de La Más Bella y Torreznos, por ahí pasaba mucha gente,

sobre todo la escena *performer* de Madrid: Fernando Baena, Yolanda Porras, Anna Gimmein, Pepe Murciego, Rafael Burillo, que con Baena tenía ese colectivo tan guay llamado *La Hostia Fine Arts* que hicieron aquel curro tan chulo sobre Usera en Madrid Abierto. A Baena, lo aprecio mucho y he currado mucho con él. También ese espacio tan increíble de Chindasvinto y la Fundación San Martín de Porres que montaron Julio Jara y Tono Areán: *Dentro Fuera*, y luego en *La Escuela de Tauromaquia* de CSA La Tabacalera de Lavapiés (2010) que menuda locura esa, o *Historias de Madrid*. A Fernando Baena, *respect*.

Arquitectura y gentrificación

Susana venía de la arquitectura y teníamos un mundo por ahí pero siempre hubo una fricción fuerte con el enfoque que veíamos por todos lados y puede verse aún hoy. Esas exposiciones del COAM de A. Cantis querían organizar la narrativa de una generación de Europeanos, todos estos estudios de Madrid que ganaban y siguen ganando concursos. En la edición *Fresh* de 2007 además de Luddotek estaba Basurama, Husos, Leonce, Edgar González, PKMN. Participamos también en algunos foros como *Piensa Madrid* o *Madrid Abierto*, pero nuestra presencia entre ellos siempre era inquietante. Jordi Carmona se quedó callado en uno de estos foros durante quince minutos, enseñando fotos de Kafka y extranjeros. En otro yo leí un panfleto sobre Madrid que fue abucheado por los que hoy son entusiastas de la innovación política y que sin embargo contaban con Luddotek en los seminarios e historias que organizaban o escribían. En realidad no construíamos ni hacíamos arquitectura verdaderamente, muchos de estos estudios tenían

sus obras feotas por detrás, pero luego tenían sus proyectos chics. Solo habíamos quedado finalistas en dos europeanos que eran una chufra en autocad, no sé cómo decirte. Nosotros intentábamos ganar algo de pasta, darle una poética un poco distinta, pero al final había algo chingueante en esos formatos de concurso, los paneles y en la sociedad elitista de los arquitectos, en fin. Susana ha sabido crecer de otro modo en la arquitectura, mucho tiempo después ella hizo aquella ermita en un pueblo de Toledo y a propósito de *Campo Adentro*, ese proyecto buenísimo Pequeño Museo Comunal que tan desapercibido pasó.

Esto te lo comento para contrastarlo críticamente con el devenir de otra gente que ha capitalizado y monetizado por lo social sus proyectos. Basurama por ejemplo estaba en 2010 organizando *La Noche en Blanco* con el lema ¡Hagan Juego!, bajo el pretexto de la teoría situacionista llenaron de pelotas de colorinchis la plaza del Dos de Mayo, y Aitor Saraiba le firmaba dibujitos a Gallardón deseándole buena suerte en la candidatura de las Olimpiadas. ¡Uf!, por ahí había una puerilización imperante muy tocha y una lectura sesgada de los situacionistas, olvidando todos los matices de lucha política, explícitamente más combativos, facilitando la imagen de una ciudad entregada a la diversión prefabricada, mediática y *fresh*. Igual para *Ecosistema Urbano*, que a propósito de la exposición Alterpolis tomaban de Constant la idea de «ciudad divertida» en la línea de Basurama. Recuerdo que una entrada sobre LNB en la Agencia Marienbad criticando todo eso tuvo mucho tirón. También investigué sobre Adolfo Morán, el arquitecto preocupado por las utopías arquitectónicas que paradójicamente había construido el CIE de Aluche o la Central de Policía de Zaragoza. Andrés Jaque llegó a alabar la gestión de los servicios públicos de Esperanza Aguirre en alguno de estos foros.

En fin, yo no entendía nada de esto. En cierto modo nuestra posición se veía demasiado romántica o pueril y esto puede dar lugar a la típica reflexión sobre el infantilismo del izquierdismo que pretendo desfundar en la tesis, pero a nosotros ante un panorama demasiado satisfecho y en un tiempo en que la ciudad no paraban de instalarse buzones de deseos ciudadanos, la disrupción, la provocación, la voladura de edificios, lo políticamente incorrecto nos parecía más ético y más artístico, antes que el postureo social, arquitectónico y bien intencionado.

Me pregunto si los arquitectos que denuncian hoy la gentrificación de las ciudades se preguntan por el papel que ellos juegan en ese proceso. Los huertos urbanos que tanto entusiasman a los estudiantes pijos de las universidades de arquitectura, las plazas vecinales, los palés reciclados, pues hay que admitir que traen en muchos sentidos una vida buena, están llenos de niños, e incluso nosotros participamos en estos espacios —en algunos talleres organizados por Ana Méndez de Andrés, del Observatorio Metropolitano, bajo el paraguas de Urbanacción-LCE—. Pero también hay que admitir que gran parte de la obra de estos estudios con una supuesta sensibilidad social se convierten en polos de reforzamiento de las transformaciones elitistas del barrio. Fíjate Lavapiés, en torno a Esto es una plaza en Doctor Fourquet, calle caliente en cuanto al proceso gentificador y el asentamiento de clases creativas y la revalorización inmobiliaria y turística del barrio.

Evidentemente el movimiento okupa viene de otra cosa y muy pocos arquitectos han entrado por ahí, salvo los que estudiaban la habitabilidad de los espacios ocupados y ayudaban a instalarse. Creo que en Tabacalera se vivió un poco esta doble experiencia en el grupo de autoconstrucción, la tendencia más okupi-popular y la más *arty*, promovida por

arquitectos con ganas de experimentar, grafiteros, gente del arte urbano, diseñadores y artistas, entre los que no se podía incluir quizá a la gente de *La Escuela de Tauromaquia*, porque eso era un meteorito en un espacio así y fue muy loco que sucediera, fíjate hoy, con toda la historia antitaurina es muy incorrecto. La experiencia artística macarra de la Fiambrera, aunque lejana en el tiempo, debido al empuje de Jordi y la Tina seguro afectó en la experiencia en un origen, así como el recuerdo de los distintos Laboratorios, pero creo que frente a esa creatividad experimental que hubiera podido darse en Tabacalera se ha terminado imponiendo la triste norma de los tiempos: la seducción por lo moderno, la gestión cultural y la adaptabilidad al sistema, la exclusión de la marginalidad, la connivencia con el proceso de transformación liberal de Lavapiés y la privatización y rentabilización de los espacios. A favor pues de la cultura y el progresismo que va a terminar echando a mucha gente del barrio, transformando el paisaje de Lavapiés en un barrio *trendy* de Madrid, con todos esos restaurantes *cuquis* indios, las librerías culturales, los mercaditos ecológicos, se llenará pronto más aún de turistas y de habitantes con más pasta. Algo así como Spittafelds pero en castizo. Hay algunos reductos que se hacen cargo de cierta historia combativa del barrio, como la gente que vive en la corrala ocupada de Cambalache, el cso La Quimera o la gente que hay en torno a la cooperativa Nosaltres, los viejos *anarcas* de la librería Malatesta. La vida está complicada, hay que buscársela, pero mientras nos la buscamos sucede que perdemos ciudad a cada paso.

La obsesión del archivo y las cartografías

Antes del 15M, el ambiente era un poco de excitación. Tomás Ruiz-Rivas me entrevista para su historia del Anti-museo. Formula en una pregunta en unos términos que a mí me parecen raretes: «¿Qué podemos hacer para tener una política cultural progresista?», y yo le digo que la pregunta designa un mundo que puede ser impugnado: podemos demandar a no sé quién, tal o cual equipamiento y delegar la política a los demás o, la otra opción: darnos a nosotros mismos una acción y una cultura distinta a la que se impone, que la verdad ya es bastante progresista ¡pero a favor del capitalismo! Tomás habló con Jesús Carrillo, Isidoro Valcárcel Medina, Lila Insúa y Sally Gutiérrez. Las respuestas son muy eclécticas, claro. Por aquella época recuerdo que todo el mundo andaba haciendo mapas en ese momento. Javier Duero con *Mapear Madrid*, Manuela Villa con el *Archivo de Creadores de Matadero*. Era muy estresante, ¡uf!, toda esa superposición de identificaciones, estas ansias de salir en la foto, porque lo más evidente era el carácter promocional de estos archivos o mapas. Con el ánimo de retratar terminaban señalando los competentes de entre los banales. La obsesión por reconocer, por identificar, tenía además algo de policial en el sentido de secuestrador de narraciones y de mecanismo de legitimación. Nosotros nos sentíamos un poco más preocupados por la opacidad y el anonimato y las potencias de emancipación de sentido que surgían por ahí. Con un hambre de confrontación muy fuerte, en ese tono tuvimos alguna discusión que posiblemente produjo decepción en aquellos que se creían era un honor ser seleccionado para estos archivos. Creo que mucha gente en Madrid nos retrata a partir de este tono provocador, esta impertinencia molesta y maleducada

y un poco «terrorista». En el contexto de esta crítica escribí un texto llamado «Haced Mapas» un poco elocuente y algo encendido y que circuló en diversos formatos, pero que al leer me parece que fija bien una posición frente a toda esa anhelada visibilidad y voluntad de ser reconocido. Esta tendencia quizá de algún modo quiebra con el 15M, al generarse a partir de ahí una atmósfera más pública, menos secreta y enigmática que la comunidad que inspiraba Tiqqun, más abierta, diversa y plural como al final lo es la sociedad misma, pero sin ablandar o minimizar los deseos políticos por ello. La política consiste en reunirse en igualdad para decir y hacer con cualquiera. Pero es verdad que en un contexto de visibilización hay muchas señales disimuladas, afectadas, fraudulentas y la opacidad, el anonimato siguen siendo espacios ambiguos donde poder para respirar.

15M y los artistas

Es difícil narrar las consecuencias de esa experiencia. Hubo que recomponerse. Algo se abrió mucho ahí. Las relaciones se multiplicaron por mil, el presente de hoy para muchos de nosotros que nos hemos quedado en Madrid se compone en gran parte de lo creado y surgido entonces. A nivel vital, pues uno ha terminado enredándose con mil cosas, con mucha gente nueva y bella, pero no se puede decir que fuera radicalmente nuevo todo y supongo que pueden hacerse genealogías. Hay muchas versiones del 15M, a mí me interesa la que se expresó en Acampada Sol, la experiencia que se dio también en muchos sitios durante un tiempo y que puede decirse que se sigue dando por ahí, aunque no hay ruptura abierta para todos y sus fuerzas se han replegado y disminuido en muchos sentidos. Aunque

para mí sigue siendo una experiencia hermosísima y potentísima, de las que marcan a fuego.

Recuerdo el prólogo que me pediste para tu libro de los *Dandys* de la editorial Papel de Fumar de Tabacalera, te lo escribí haciéndome el dandi un poco ya, desde la cola de Alimentación 3 donde hacían fila toda clase de gente para comer o cenar. Hay que desmayorearse un poco para percibir y vivir un poco la política. Hay un panfleto de *Cul de Sac*, contra el 15M que viene a decir que este es el último gran trabajo del capitalismo y que los que allí estábamos nos pusimos en el fondo al servicio del nuevo avatar del capital. Creo que un discurso así desquicia un poco la experiencia y echa un gran cubo de mierda sobre las cosas. Posiblemente una gran dosis de neoliberalismo se ha colado por sus rendijas: todo el rollo filotecnológico, el espejismo de la participación social ciudadana por las redes digitales, el espíritu emprendedor y entusiasta, el rollo de sus activistas cada vez más próximos a la política convencional. Pese a todo ello, no me parece que pueda zanjarse Acampadasol o el 15M tan rápidamente pues para la gente que lo vivimos fue una experiencia hermosísima e intensa. Hubo mucha gente que no tuvo esta experiencia, que no la vivió o que no pudo, no supo o que hizo otra y hay que respetarlo. Pero un gran grupo de gente nos reconocemos por ahí, en unas maneras de hacer y nos sentimos contemporáneos de verdad de la época que vivimos. Hoy suena un poco romántico. Hay tanto ruido alrededor de eso, tantas narrativas, es un gran objeto de deseo. Hacerse con esa narrativa; que si lo digital, que si las redes, que si la tecnopolítica que si el salto a las instituciones. Es difícil que alguien reconozca que la fuerza estaba en las miles de asambleas-concejo que intentaron afectar a su realidad, organizarse, no únicamente para protestar sino también simplemente para encontrarse y pensar

juntos, para cambiar de vidas, aunque no nos lo propusiéramos en estos términos. Lo cierto es que todas las posiciones previas se tambalearon, todos los papeles prescritos y hubo que recomenzar desde abajo. Uno no era en la plaza según con lo que ya traía, apenas sabíamos de las vidas de nadie, nos juntábamos para entendernos por lo más básico y además todo esto pasaba en la calle, era de carácter público, cualquiera podía sumarse. Eso fue un viaje hacia la zona cero en que el pensamiento y la acción, el habla y la escucha y los cuidados. Fue muy muy potente. Es imposible no sentirse conmovido para siempre, obligado a sostener cierta fidelidad a practicar una sensibilidad y una gramática de por vida. Es por eso que no me incomoda hablar de antes y después del 15M, porque en mi propia experiencia percibo una ruptura en los modos de percibir, de hacer, de existir y lo veo alrededor de mí también en mucha gente.

En lo concreto yo participé en la Asamblea de Política a Largo Plazo que suena un poco Monty Python. Pero fue una experiencia muy rica. Por ahí nos juntamos simpatías libertarias y anarquistas de Madrid, mucha gente de la esfera intelectual: Grupo Surrealista de Madrid —con Eugenio Castro, José Manuel Rojo, Andrés Devesa— gente cercana a Vacaciones en Polonia, La Felguera y gente afín de bandas, el ruido o el cine —como Samuel y Marcos que ha filmado ese corto con Ben Morea de Black Mask, *All against the wall motherfuckers*— También veteranos de los miércoles del Ateneo, de las sesiones de Agustín García Calvo o gente conocida de las Ferias del Libro Anarquista de la «Prospe». También gente de filosofía, del arte. Fue la única asamblea que se reunió todos los días durante muchos muchos meses. Era un poco un disparate porque en esa asamblea estaba todo el rato operando el cliché anarco-revolucionario y muchas veces no se podía ni respirar desde la vida misma

que uno llevaba, tan distinta a los discursos que se sostenían. Desde este punto de vista eran mucho más potentes, en cuanto a la posibilidad de ser actuadas, las perspectivas de la Asamblea de Pensamiento. Durante la acampada uno pasaba, eso sí, por muchos lados. Yo deambulaba feliz, de acá para allá. Mucha gente circulaba, cambiaba sin cesar de función como dice Fourier sucede en su utopía *Armonía*, tan mal leída como un problema arquitectónico, falansterial y sin embargo es un mecanismo de deseo de atracción.

Acampadasol fue una máquina trituradora de intelectuales que se paseaban por la plaza observando lo que no habían hecho ellos, aunque algún despistado elocuentemente se apuntaba a su favor: «esto ya estaba pasando en el mundo del arte relacional» o «esto es lo que hacíamos ya en los colectivos de arte pero aquí de forma masiva». A pesar de que con el tiempo se han ido identificando y señalando a no sé quiénes artífices o intelectuales de la cosa 15M, lo más feliz que ocurrió en esa esfera para mí fue la disolución en la masa creativa y colectiva que frecuentó la plaza. El anonimato, el bulto. Frente a ese ruido de pueblo inmenso pretender alcanzar el yo intelectualoide o artístico era un despiste y algunos lo intentaron, no creas. En el vídeo que me pidió Baena para *Historias de Madrid*, vinculado a la desaparición en el siglo XIV de los concejos vecinales a favor del concejo representativo del rey, estrenado hace poco en Matadero, quería mostrar eso, la desaparición un poco del intelectual y el artista, que no hace nada especial respecto del resto, en la calle, en las plazas en las luchas, que no dice nada que las resignifique. ¿Qué hicieron los artistas durante el 15M? Afortunadamente nada, o muy poco. Muchos de los intelectuales o artistas que he mencionado o no hicieron nada especialmente o hicimos cosas poco importantes. Yo me incluyo. Vi a alguna gente

como CASITA recogiendo en paneles deseos o expresiones de la gente, ¡justo en el momento en que la gente estábamos dándonos a nosotros mismos una acción para esos deseos!, no solo expresando-demandando-pidiendo sino también construyendo y viviendo ya en Sol en una sociedad mejor, más libre, más bella. Esos paneles que recogieron deseos volvieron a su redil y se expusieron en el Espacio Trapezio, esa galería comisariada por Javier Duero en el Mercado de San Antón en Chueca, uno de los más caros del centro, estilo el Nuevo Mercado de San Miguel pero aquí son maricas británicas o yankis con pasta que viven en Chueca que les gusta comer bien. Intenta comprarte una manzana ahí. Fíjate que ahí estuvieron mucha gente después del «arte político o social», Nuria Güell, Democracia, NOAZ, Andrés Senra y Diana Torres con su obra de las placas callejeras que renombraban Madrid según la sensibilidad del 15M: un trabajo de arte que en el tiempo de la revolución misma ya nos interpelaba por la institucionalización del acontecimiento o las voces populares. Qué lío. Porque es verdad que existe el deseo de que esa fuerza se vuelva general, dure o algo así pero tengo mis dudas de que eso tenga que ver con lo institucional. Y en cuanto a las contradicciones, qué sé yo. Lo que molesta un poco es que no sean reconocidas como un mecanismo de pensamiento e interrogación colectiva sino disimuladas para que todo siga igual.

Arte

¿Sabes qué era precioso? Acercarse a la asamblea de artes y encontrarse a gente haciendo cualquier cosa, no había artistas profesionales ni nada de eso. Aunque estaban por ahí, sí, la gente de BBAA, en fin, todo el mundo.

Gente haciendo carteles, un cuadro, una biblioteca, en fin. El arte era bastante simplón y feliz, despreocupado, hecho por todo aquel que ayudara a construir ese campamento y a hacerlo durar. Como si las fuerzas estéticas, artísticas hubieran sido destinadas, no a fantasear con obras de arte político sino directamente a hacer un poco de política con el cuerpo. Si hubo algo de arte lo fue todo en general y en toda su explosividad y generatividad. Supongo que para cualquier crítico ese arte tendría un valor muy dudoso y sin embargo hay gente que se ha esforzado por catalogar y custodiar esas piezas efímeras.

Creo que hubo una gente que vivió el 15M en perspectiva de protesta y demanda, y otra que lo vimos ya como una separación, de verdad como una ruptura, como una comuna en extensión, regida por unas leyes distintas. También otros que lo vieron en perspectiva escéptica, así como desde una posición pretendidamente muy purista y de izquierda radical, pero profundamente ideologizada y poco preocupada por componerse en la acción con lo que de verdad estaba ocurriendo, con el ojo muy torcido. Yo recuerdo haber hecho algún esfuerzo por que algunos de estos escépticos acudieran con sus críticas y su posición a foros tan complicados como aquel Encierro en el MNCARS precisamente para contrarrestar el disimulo progresista, que no se iba a encerrar ni nada y que valoraba la acción solo en términos mediáticos, activistas, con respuestas preparadas para las preguntas formuladas... Mandé algunos correos tratando de que la fricción tomara cuerpo y moví alguna reflexión por ahí, pero las facciones del arte de Madrid, si es que eso existe, cumplieron cada cual con el papel que podría esperarse. Luego en la presentación de la revista *Nolens Volens* sobre el movimiento *occupy* en Medialab en la que compartí mesa con Luis Navarro y Pablo España, pues se pudo ver un

poco esa distancia crítica completamente desapegada a la experiencia. Aitor Méndez sugería que el evento lo había preparado Carrillo, cosa que no era cierto pues venía de la gente de Difusión de Red y de *Bookcamping*, Zapata, las Nanclores y tal —aunque hay una afinidad entre la institución y esta gente, eso se nota—. Hay que decir que algunos se lo están montando por su cuenta y eso está bien, pues no se trata de ningunear la experiencia de nadie. Ahí está la Asociación de Artistas Antifascistas y el *link working class* vallekano con el localito de Encarnación González. Yo con Pablo y otros artistas de su órbita comparto algo así como una educación sentimental pero el rollo cenetista propagandístico me parece un poco perezoso para el hoy, con poca energía para atravesar la realidad. Entre unas y otras perspectivas, suelo sentirme un poco solo en cuanto a cierto deseo de ambigüedad, de cierto impulso trans.

Novedades

Con el 15M uno podía despistarse con las demandas estatales, mediáticas y todo eso, también por los mitos de una revolución anarquista que no era tal. A mi modo de ver la inmanencia de la plaza, los matices cotidianos —en la peli de Cecilia Barriga se lo cuenta bien eso— el tiempo de la palabra y la copresencia te sumergía en una política materialista mucho más potente creo que cualquier posición tomada de antemano, una experiencia de despojamiento que no todo el mundo se permitió, pero hay gente en Madrid que ha crecido por ahí, hay comunidades que se han desarrollado en este tiempo. En el centro ocupado La Morada, donde se hace el Cineclub, el EKO y todas las nuevas ocupis, los pequeños grupos de trabajo y afines. O como todo el mundillo

en torno a Vaciador, en Carabanchel, que se cruza con un montón de historias: las *ladies*, pero también con las luchas de ocupación de vivienda, las huertas de Perales, las nuevas bandas de música, el activismo de Madrid, han alquilado colectivamente locales y le dan un uso popular, se organizan en asamblea, hacen fiestas para acciones políticas, talleres, hay precio libre. Lo digo sin ningún fetichismo, seguro que la mierda también llega hasta ahí, pero mucha gente nos hemos compuesto con eso y puede decirse que hay una nueva juventud por ahí haciendo cosas. Tiene su gracia que alguna de aquella gente de Tarnac autores de esos panfletos incendiarios que admirábamos siendo más jóvenes, vinieran al Rodea el Congreso y hayan terminado pasándose por esta feliz utopía de la amistad. Carabanchel está muy a tope. Ya hubo años antes una avanzadilla de artistas por ahí, y bueno, estaba el Gruta 77, algo frecuentado para quien fuera a conciertos de punk rock en los dos mil. Carabanchel tiene historia, claro, en Tabacalera hubo una expo guay sobre el proceso de desmantelamiento de la cárcel y de la lucha vecinal. ¿Recuerdas?, a mí me flipa la anécdota del concierto de Lou Reed, que se suspendió por una gresca toxicómana. Esta gente está transformando en otro sentido Carabanchel a como lo están transformando los turistas en Lavapiés. Yo noto ahí un *impasse* cómo generacional, lo que implica ignorar momentos de los entretiempos que hemos vivido gente de distintas edades. También hay mucha gente de mi quinta o mayores a los que no conocíamos y son grandes amigos. Todo el círculo que se abre por Amador, la gente de Al final de la Asamblea, Álvaro, Rodri, Pepe, un tipo increíble que se recorrió media Europa andando en las marchas indignadas.

Supervivencias poéticas

También mucha gente que aquí menciono está fuera de España pues imperaba la necesidad para ellos quizá de buscarse la vida. Lo más interesante ha sido la gente nueva aunque a alguna la conociera de antes del 15M. María Salgado, Patricia Esteban y Jara Rocha por ejemplo pusieron en marcha el Seminario Euraca y los problemas de la poesía han resultado más comunes de lo que parecía. Estuvimos en Intermediae y ahora en Cruce, fíjate ¡estoy deshaciendo mi camino! Cuando les digo que Ángel Gabilondo pasaba por ahí les parezco un poco viejuno. En eso nos hemos compuesto un grupo de gente con pocas pretensiones, leer un poco de poesía, hacer algunos trabajos, ya ves. Pero son grandes e importantes deseos en un mundo cada vez más voluntarista. Estos espacios ralenti son fundamentales. Todo va rapidísimo. Yo, que vivo en la Sierra, practico hoy una ciudad muy bella, según se me antoja. Salí un poco disparado, con la necesidad de buscarme una vida más barata, lo que es difícil conseguir en la ciudad y me vine al campo que me encanta, pero a ella vuelvo para reengancharme con esos nuevos mundos de la periferia y he vuelto a hacer fanzines ya ves, los fotocopiamos en La Morada con un tóner en las últimas. Quizá este tipo de arte menor es, antes que nada, prueba de la precariedad artística y laboral que vivo y nos vive. Hace poco Baena me fichó para una performance suya que era muy interesante, para un festival de arte que organizó la Embajada de Alemania en el antiguo pasaje de Fuencarral, ahora propiedad de la Tesorería de la Seguridad Social. Pues bien, ahí me plantó Baena a vender mis libros usados, cosa que como sabes hago de vez en cuando para sacar algo de pasta. ¡Me saqué trescientas cucas y he llenado el depósito de gasoil para el invierno!

EPÍLOGO

Un epílogo de un ensayo cierra, redondea y da cuenta de lo que el lector acaba de leer. Pero un epílogo para un libro como este, un libro que no es un libro de entrevistas, ni tampoco un ensayo, no debería resumir, sintetizar ni repetir lo dicho. No obstante y dado que este libro transita una tierra de nadie, entre la narración, la historia y el relato, podemos usar otra posibilidad de epílogo, el que cerraría una obra de ficción. Estos nos dan cuenta del destino posible de los personajes una vez ha concluido la trama que sostuvo el relato; nos informan de lo que sucede después.

Esto quiere ser este epílogo, un después. Y aun conscientes de que esto que aquí termina no es para nada una ficción sabemos que cada una de las autonarraciones aquí compiladas tiene altas dosis de vida cotidiana que acercan el conjunto a una historia. Una real no ficcionada, colectiva, coral y caleidoscópica. Así, este final quiere informar al lector de qué fue de todos aquellos que aquí hablan. En suma, qué fue de aquellos que protagonizan estos textos autobiográficos que han ido construyendo a brochazos el posible paisaje de un arte «otro» en una ciudad —Madrid—, que ha cambiado radicalmente desde que arrancara este relato, en los primeros noventa, hasta hoy mismo, que es domingo y es diciembre del año 2016.

Pero y pese a ser las historias aquí contadas personales, no dejan de tener algo colectivo, ese algo colectivo que habita en toda historia personal. Es por ello que para este epílogo no contamos con sus nombres que son propios y son también de la historia de Madrid. Y no contamos con ellos porque para dar cuenta de cierta evolución en este «paisaje otro» los nombres son lo de menos, y los procesos, tal vez, lo de más.

Todas las personas que han hablado a lo largo de las páginas de este libro han sido punta de flecha, han sido vanguardia y han hecho que reparemos sobre muchas cuestiones que han dificultado el desarrollo fluido del paisaje cultural. Igualmente se han arriesgado a experimentar y tantear modos de hacer, nuevos lenguajes. También han traído a España adelantos que se estaban dando en otras latitudes y han generado redes de apoyo mutuo y génesis culturales claves para que España caminara hacia lo que hoy somos. En los noventa eran pocos y bien avenidos, y ya en los dos mil, y pese a seguir siendo pocos, consiguieron, con tesón, constancia, paciencia y cierta entrega, que la institucionalidad local cambiase radicalmente.

Los nuevos centros de cultura contemporánea son parte de esa novedad experimental; también lo son los posibles acuerdos entre sociedad civil y administración para la gestión compartida y participada de espacios y lugares de titularidad pública. Y cómo no, las academias sin techo y las universidades en diáspora. Todas las cosas que se mueven en Madrid, una ciudad en ebullición, han podido surgir a partir de estas historias quizá mínimas.

Muchos han sido los perfiles aquí mostrados. En general todos delatan un cambio en la misma idea de artista, gestor, productor cultural o pensador. Hoy vivimos un tiempo de desdibujamiento de perfiles; hoy cada uno de ellos que arrancase definiéndose de un modo claro, como artista o productor, se ha convertido en un híbrido de ambos, es parte del tiempo que nos toca vivir. Trabajamos por proyectos dentro de un perfil algo mutante que tiene como seña de identidad una dedicación clara a la cultura contemporánea pero que puede variar desde educador, productor, artífice, mediador, artista. Vivimos de hecho un tiempo de adjetivación infinita unida por infinitas comas. Es muy complejo definir procesos

que se quieren arrancar y que no se sabe dónde llegarán. Es complejo definir agentes que deciden y ejecutan. De los que han hablado cada cual se ha embarcado temporalmente en un contexto las más de las veces más institucionalizado. Aunque no todas las veces.

Los más activistas siguen en la brecha, si bien es cierto que los años pasan y ante los nuevos municipalismos lo que antes se testaba en contextos de laboratorios sociales, llámese centros sociales y ocupaciones, hoy se testea en ámbitos mucho más grandes y poniendo la misma institución a probar modos nuevos de empoderar a los ciudadanos. Sin embargo los más de calle, los más de activismo de base, los de trinchera y de proceso siguen allí, al otro lado conscientes de lo necesario de preservar el espíritu crítico ante cualquier circunstancia. Y si bien es cierto que consideran que algo se ha conseguido con este cambio en la gobernanza municipal, también es cierto que esta debe ser revisada. Con llegar, dicen, no es suficiente. Otros que estaban en las calles al arrancar el milenio, que inventaban nuevas estéticas, nuevas palabras, nuevos modos de expresar o contar lo que estaba pasando. Esos que combinaron lo hablado y lo hecho, la práctica y la reflexión se han especializado en el activismo cultural digamos más académico: publican textos, imparten conferencias, dirigen tesis doctorales y van modelando una élite cultural preparada en el activismo y, por qué no, en el artivismo. Una nueva generación cuyo relato será, si lo hubiera, mucho más tecnológico y global, un relato que daría cuenta de lo que hoy anda sucediendo en nuestra ciudad gentrificada y resistente, obstinada y cada día más cara.

También alguno que otro ha emigrado. Pero no lo ha hecho a otro país, sino al nuestro, a otras ciudades. Y tampoco lo han hecho para hacer algo totalmente diferente, sino para hacer lo que aprendieron en las calles mientras la armaban

parda. Aquello que surgió en ese modelado de la cultura local desde sus bases. Esos mercenarios de la cultura que ahora trabajan organizando una ciudad pequeña y no muy poblada, especial y algo cerrada en sí misma que quiere, de su mano, articular un centro de cultura contemporánea en el que la voz de todos, la autonomía y la ciudadanía responsable y bien entendida sean capaces de gestionar una cultura que también ha de ser de todos.

Aquellas que han hecho performances toda su vida siguen haciéndolos. Siguen lidiando con esta ciudad dura, y este país duro, y siguen haciendo lo que más les gusta hacer, performances. Ahora las cosas para estos lenguajes que allá por los noventa fueron vanguardia no han cambiado sustancialmente, siguen siendo marginales aunque ahora eso sí, la gente ya sabe de qué hablamos cuando hablamos de performances. No obstante sí cabría llamar la atención sobre cierto prurito de responsabilidad social. Una de las cosas más características de esta segunda década de los dos mil es que hay un debate permanente sobre lo que se hace llamar responsabilidad social del arte. Muchos creen que es ya algo implícito al lenguaje contemporáneo, al menos al del arte, otros piensan que la gestión de públicos debe llevar sobre sus espaldas la responsabilidad social debida. Entre un extremo y el otro todas las expresiones actuales de cultura contemporánea transitan. Las quejas, sin embargo, de los *performer* más veteranos sigue siendo la misma, sigue habitando un lugar fronterizo que más de las veces sigue siendo minoritario.

Y esto pese a que Madrid se ha gentrificado de modo radical y a veces parece que uno pasease por el Soho londinense. En Madrid acampan los *hipsters* a sus anchas, los gustos se han sofisticado gracias a las redes, y las calles están más abarrotadas que nunca. La oferta es infinita y una vida no da para saber lo que sucede. Aunque no nos llevemos a engaño,

el hecho de que la lengua inglesa haya calado en el lenguaje cotidiano y que ya sepamos qué es un *muffin*, un *milkshake* y un *gamer*, incluso que sepamos qué es una performance, no implica que el madrileño sea ahora un ser muy cultivado y ducho en lenguajes vanguardistas. Tampoco podemos colegir de eso que nuestro sistema educativo haya cambiado radicalmente, ni mucho menos, quizá todo lo contrario. Tampoco que esta vanguardia, cuya historia se cuenta, haya logrado cambiar una sociedad atiesada y previsible como la nuestra. No ha sido así en global, pero ha sido así un poquito. Madrid sigue siendo Madrid, una ciudad de calamares y zarajos; pero en Madrid, también es cierto, andan pasando muchas cosas: hay infinidad de colectivos de innovación social y artística, hay muchas acciones de participación, los barrios periféricos están cambiando y parece que por fin tenemos una sociedad civil muy activa.

De hecho dos de las aquí entrevistadas están liderando una de las revueltas más emocionantes en cuanto a educación artística se refiere. Obstinadamente siguen trabajando una vez que salieron del programa de la facultad de Bellas Artes de extensión Universitaria. Ahora trabajan en otro programa que está aglutinando ya no solo a las cabezas más destacadas y a los activistas más entregados a la causa de nuestra ciudad sino de todas las ciudades españolas. Dentro de los códigos de lenguaje del arte contemporáneo nadan indagando nuevos modos en otros espacios. Y calan poco a la academia pero al cabo y siempre ha habido un diálogo sordo entre la academia y el desarrollo intelectual, entre los salones que vieron gestar el pensamiento revolucionario y las bases de la ilustración y los académicos que se enmarñaron desde sus mismos orígenes en corsé de previsto comportamiento. La institución, toda, está en crisis, la universidad también. Es alentador saber que hay gente que

sigue, cual Diderot, batallando por un cambio que siempre está por llegar.

Y aunque todo ha cambiado todo sigue a veces un poquito parecido. Ahora estos círculos concéntricos a los que se refirió Lila Insúa hablándonos de la estructura del paisaje *otro* que perseguíamos, están, más que nunca, rompiéndose, o empezando a resquebrajarse. El diálogo entre los diferentes agentes ha surgido, y ha surgido porque cada cual ha roto sus rigideces. Y si bien es cierto que muchos andan ya cansados de recibir un *post-it* naranja fosforito cada vez que hay un llamamiento a pensar colectivamente cualquiera de los problemas que aquejan al paisaje, también es cierto que estos van armando un relato que pretende ir cambiando las cosas. Que pretende que la vanguardia se extienda víricamente a toda la sociedad y la cultura, la alta y la baja, y la sensibilidad bien formada, sean nuestro contexto diario.

Ahora hay una tendencia desde los centros de cultura del ayuntamiento, de la comunidad e incluso del ministerio, de abogar por procesos, por prácticas colaborativas, cultura distribuida, indagación, investigación, prueba de nuevos lenguajes y valoración de lo popular, lo de abajo, lo tradicional y lo nuestro. Frente a esta tendencia, que aglutina y resume muchas de las querencias de las tres vías de desarrollo cultural capitalino, a saber, la institucional, la alternativa y la ilegal, frente a esta, decíamos, hay unas personalidades críticas que mantienen el ecosistema en buen estado de salud.

Esta buena salud se percibe en la infinita variedad y cantidad de encuentros, de debates, de mesas redondas, de conferencias, de ferias, de clases, de grupos de trabajo, de fiestas en los que podemos participar todos nosotros, habitantes de este extraño hábitat que circunvala lo cultural, lo activista, lo intelectual y lo juerguista. Infinidad de encuentros que nos están haciendo cuestionarnos la naturaleza de nuestras

instituciones, la condición de la vida en la ciudad, y la búsqueda de otras vías posibles de hacer las cosas. La cuestión reside en pensar juntos, proyectar juntos, indagar juntos e ir construyendo una historia, la de la cultura de la ciudad de Madrid, que es de todos un poco y de nadie en particular.

Espero que este libro que ni es un ensayo, ni tiene entrevistas, ni es una ficción, sino que es un poco de cada una de esas cosas, haya contribuido a un relato, el de esta ciudad y su cultura que aún está por ser escrito. También espero animar a muchos otros que tienen mucho que contar a que se pongan a ello y así, entre todos, salvar mil y una microhistorias de la construcción de nosotros mismos que, de no contarse, se perderán para siempre.

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE
IMPRIMIR EL 31 DE AGOSTO DE
2017, AÑO BICENTENARIO DE LA
INVENCION DEL VELOCÍPEDO Y
CENTENARIO DE LAS REVOLUCIONES
DE FEBRERO Y OCTUBRE DE 1917.



Agentes críticos surge tras un periodo de investigación acerca de las mutaciones en los discursos estéticos y políticos en Madrid, con paralelismos e incidencias en otras ciudades y contextos.

Un retrato coral con vocación de ensayo, una historia oral de voces que se narran a sí mismas y cuentan lo que de colectivo hay en sus vidas, así como de su participación en lo que puede considerarse como el arte público de nuevo género; o mejor, el paisaje de un arte *otro*: aquel que transforma lo cotidiano en el acto realmente revolucionario, el que da sentido a lo que hacemos y dibuja así mismo la ciudad que habitamos.

Quienes aquí hablan han sido agentes fundamentales en esta transformación, de una cultura que busca construir ciudad, y, quizá, aunque no necesariamente, también arte.

ISBN-13: 978-84-944522-6-0



9 788494 452260



Díaz & Pons
Editores